CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



Z-1
Cuadernos Hispanoamerica
[2ª colección]

MADRID
OCTUBRE 1978

340

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

340

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Ciudad Universitaria

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 340 (OCTUBRE 1978)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

Sección bibliográfica

Dibujo de cubierta: NADIA CONSOLANI.

ARTE Y PENSAMIENTO

MARCEL BATAILLON Y LA RENOVACION DEL HISPANISMO

La celebración del primer aniversario de la muerte de Marcel Bataillon, ocurrida el 4 de junio de 1977, parece momento oportuno para realizar un primer examen de su obra, de la significación de la misma y de las profundas repercusiones que ha tenido y tendrá cada vez más dentro del hispanismo. Desde luego, Bataillon no fue un hispanista más, y con ello no me refiero a la eminencia de su obra, sino al importante giro que hizo experimentar durante su vida a los estudios hispánicos.

Pero calibrar ese aspecto de su obra exige una aproximación biográfica que nos vaya acercando al modo en que ese cambio revolucionario se fue operando. Marcel Bataillon nació en 1895 y estudió en diversos Liceos franceses: el Carnot, de Dijon; el Louis-le-Grand, de París, y la Ecole Normale Supérieure, de la misma ciudad. La primera vez que vino a España fue en 1915, cuando apenas tenía veinte años, y desde entonces entra en contacto con el Centro de Estudios Históricos, que ya no volverá a perder hasta la guerra civil, en que dicho Centro desapareció. En 1920 volvió a España, ya con los estudios universitarios terminados y pensando encontrar tema para su tesis. En principio estaba interesado en estudiar los manuscritos griegos en nuestro país, probablemente como sugestión de la lectura de Charles Graux, que había dedicado un libro al tema, con el título de *Essai sur les origines du fond grec de l'Escurial* (París 1880). Al llegar a España, sin embargo, cambió de opinión; probablemente al estudiar los manuscritos griegos se encontró con las epístolas de San Pablo y su influencia en el medio espiritual español; de aquí a interesarse en el paulinismo erasmiano sólo había un paso muy fácil de dar, que le llevaría quince años más tarde a terminar su tesis sobre *Erasmo y España* (1937). El cambio no puede extrañarnos, dado que el ambiente lo propiciaba. Por aquellos años había varios investigadores franceses y españoles que trabajaban sobre temas de nuestra espiritualidad. Había pasado ya la época en que Menéndez Pelayo y Bonilla San Mar-

tín se interesaban por el erasmismo español, pero en los años veinte el tema del humanismo cristiano del siglo XVI se enfoca desde otros ángulos. Así, Gastón Etchegoyen, en un estudio *L'amour divin: essai sur les sources de Ste. Thérèse* (1923), desmonta el tópico de la incultura de la Santa de Avila, y Jean Baruzzi da a luz un libro sobre *St. Jean de la Croix et le problème de la expérience mystique* (1924); Américo Castro sorprende con su gran aportación sobre *El pensamiento de Cervantes* (1925), y Pedro Sainz Rodríguez reunía materiales para su *Introducción a la historia de la mística en España* (1927). Precisamente, hay sospechas de que este último autor pudiera influir en la conversión de Bataillon a los estudios erasmistas cuando escribe hablando de éste: «No sé si es exacto lo que algunas veces dijo de que influyó en ese cambio de estudios el haberme escuchado a mí una conferencia sobre mística en el Ateneo de Madrid. Si eso es cierto, doy por bien pagadas mis perezas, porque podré poner en la cuenta de las deficiencias de mi obra y de mi desidia ese servicio que, sin saberlo, habré prestado a la cultura española» (1).

De 1922 a 1926, Bataillon enseñó en la Universidad de Lisboa y tuvo ocasión de familiarizarse con algunos ejemplares rarísimos —a veces únicos— sobre temas de espiritualidad española, que habían escapado en el país vecino a la vigilancia de la Inquisición española. Allí encontró en la Biblioteca Nacional de Lisboa el único ejemplar que se conserva del *Diálogo de la doctrina cristiana,* de Juan de Valdés, inmediatamente publicado con introducción y notas de nuestro autor (Coimbra, 1925). Ese mismo año publica un famoso artículo donde demuestra irrebatiblemente que no fue Juan de Valdés, como se creía, el autor del *Diálogo de Mercurio y Caron,* sino su hermano Alfonso, secretario del emperador Carlos V (2).

La fama de Bataillon como investigador sobre temas erasmianos se va imponiendo en España; en 1932 su autoridad está ya reconocida, y Dámaso Alonso le elige para prologar su edición del *Enquiridion,* de Erasmo (3). El madrileño Centro de Estudios Históricos celebraba como cosa propia los hallazgos de Bataillon, al decir de Rafael Lapesa (4). Américo Castro se entusiasmaba ante las explicaciones que éste daba de las reacciones de Iñigo de Loyola ante la lectura del

---

(1) Marcel Bataillon: *El hispanismo y los problemas de la espiritualidad española,* FUE, Madrid,1977. Presentación del Centro de Cooperación Hispanista por P. Sainz Rodríguez, p. 14.

(2) «Alfonso de Valdés, autor de *Diálogo de Mercurio y Caron*», *Homenaje a Menéndez Pidal,* I, Madrid, 1925.

(3) Erasmo: *El Enquiridion del caballero cristiano y La Paráclesis o exhortación al estudio de las letras divinas,* edición de Dámaso Alonso y prólogo de Marcel Bataillon, anejo XVI a la *Revista de Filología Española,* Madrid, 1932.

(4) R. Lapesa: «Recuerdo y semblanza de Marcel Batailón», *Insula* núm. 372, noviembre 1977.

Enquiridion erasmiano, y José Fernández Montesino se entregaba a la edición de las obras de Alfonso de Valdés (5) y las cartas de su hermano Juan (6). El ambiente familiar y de época, sin duda, también fue una influencia decisiva a la hora de marcar la vocación de Bataillon por el paulinismo del XVI y las corrientes espirituales afines. Era nieto de un rabino y de un pastor calvinista, y aunque agnóstico, tenía plena conciencia de los problemas religiosos, junto a una aguda sensibilidad para su valor y su trascendencia. En 1950, en carta abierta a Américo Castro, con el título de *L'Espagne religieuse dans son histoire* (7), se ve que Bataillon había reflexionado en profundidad sobre los orígenes de su vocación. He aquí sus propias palabras: «En el tiempo en que yo escribía *Erasmo y España* vivía en la ilusión de que la historia podía ser estrictamente objetiva. Me parecía que, buceando en los documentos auténticos —libros, cartas y procesos de la Inquisición—, entraba en la vida misma de los discípulos de Erasmo y de sus adversarios... Pero, desde hace una docena de años, he adquirido cada vez mayor conciencia de que mi visión de este pasado estaba determinada por *nuestro* presente y por *mi* posición en este presente. Sería necesario, quizá, que cada historiador superase a la vez el pudor y el amor propio para confesar cómo ha llegado a su tema. *Non est hic locus.* Pero, entre otras cosas, me resulta claro que yo no hubiera tenido ojos para ver la importancia del paulinismo erasmista en España, si, educado como lo he sido al margen del catolicismo, no hubiera descubierto a San Pablo a los veinte años gracias a un profesor de griego lleno de ensoñaciones sobre el paso del helenismo al cristianismo. Por otro lado, ¿hubiera podido interpretar el erasmismo como una modalidad del iluminismo español emparentado con la espiritualidad de Luis de Granada y del doctor Constantino, si hubiera nacido cien años o inculso treinta años antes...? Pero mis investigaciones maduraron en una época en que el multisecular conflicto del catolicismo y del protestantismo llegaba a su agotamiento y en que, por otra parte, frente a un 'librepensamiento' más bien alicorto, el cristianismo se afirmaba como enteramente vivo y no únicamente como fuerza de tradición y de policía. Y, luego, el judaísmo pasó por una terrible tormenta en la que el cristianismo más bien se ha aproximado a él en vez de combatirlo. Tal es *grosso modo* el presente religioso desde donde yo veo la crisis religiosa del siglo XVI español y europeo... Trabajamos según nuestro tiempo y por nuestro tiempo.»

---

(5) A. de Valdés: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma,* Madrid, 1930; A. de Valdés: *Diálogo de Mercurio y Caron,* Madrid, 1930.

(6) J. F. Montesinos: «Cartas inéditas de J. de Valdés al Cardenal Gonzaga», en *Bulletin Hispanique,* XXXIV, 1932.

(7) *Bulletin Hispanique,* tomo LII, núm. 12, 1950.

La publicación de la gran investigación *Erasmo y España* no se llevará a cabo hasta 1937. A partir de entonces, Bataillon, que había sido profesor en el Liceo de Burdeos (1926-29) y en la Universidad de Argelia (1929-37), entra por la puerta grande de la Universidad de París (1937-45) y del Colegio de Francia (1945-65). De 1955 en adelante fue director de dicho Colegio, y en pocos años alcanzó las distinciones más prestigiosas para un intelectual de su rango: presidente honorario de la Federación Internacional de Lengua y Literatura Moderna, miembro de las Reales Academias de Bélgica, Holanda, Suecia, España y de la Academia dei Lincei (Roma), así como muchas otras.

Erasmo y España, a pesar de las posteriores aportaciones de Bataillon en otros ámbitos del siglo XVI, quedará para siempre como su libro por excelencia, habiéndose convertido en un clásico dentro de esta clase de estudios. La impresionante aportación documental, la precisión en el dato, la finura y penetración del análisis son aquí puestos al servicio de la comprensión de una época con todas sus implicaciones. Por eso dice en su prólogo a la edición francesa (1937), que frente a la consideración tradicional del erasmismo como un simple «episodio» de la historia del Renacimiento, constituye un movimiento cultural mucho más complejo y amplio, «humano y laico sin duda —dice—, pero también fundamentalmente religioso. Emparentado de manera muy estrecha con el evangelismo francés de la época de Francisco I, es uno de los aspectos de aquel *iluminismo* que unió por sus raíces más hondas a la España de Cisneros con la España de los grandes místicos» (8). Y llega a considerar que el erasmismo es una especie de atalaya —«un privilegiado punto de mira»— desde el cual comprender toda la evolución religiosa e intelectual de la España del siglo XVI, con sus profundas implicaciones en la contrarreforma y en actitudes espirituales que han llegado a nuestros días. Pero eso quiere decir que nos encontramos ante una cuestión que afecta no sólo a una época del pasado, sino a uno de los centros neurálgicos de la vida española de todos los tiempos. Por eso escribe en la conclusión de su libro, fechada unos días después de iniciarse la guerra civil: «El erasmismo fue un profundo movimiento cultural, cuyas consecuencias llegan muy lejos. Fue iluminación y progreso de las luces. Removió en España lo que ella tiene de más íntimo y universal. Enriqueció su patrimonio de manera imperecedera. Es imposible evocarlo sin pensar en otro movimiento que, desde mediados del siglo XIX ha desarrollado en España consecuencias sorprendentes:

---

(8) M. Bataillón: *Erasmo y España*, Méjico, 1966, p. VII.

el Krausismo. En 1931, un heredero espiritual de los Krausistas (9), nombrado ministro de la joven República española, decía en la tribuna de las Cortes constituyentes: 'Nosotros que somos los modernos erasmistas...'. La comparación no es arbitraria. Ciertamente, la obra de Erasmo ofrecía una plataforma mucho más amplia, mucho más sólida, mucho más cómoda que la de un Krause para un trabajo de renovación espiritual. En ambos casos, sin embargo, se trata de movimientos cuyos buenos resultados se deben a que disponían de un rico sustrato local y de movimientos que hicieron a España participar en el pensamiento y en la esperanza comunes de la humanidad civilizada. Movimientos, asimismo, que tuvieron que empeñar lucha tenaz contra otra España ariscamente antieuropea, enemiga de las novedades, temerosa siempre de 'perder su yo'. La lucha no ha concluido. Está tomando formas trágicas. La crisis del capitalismo moderno fomenta guerras civiles no menos cruentas que la crisis de la Iglesia católica en el siglo XVI. Una vez más la sombra de las guerras de religión se cierne sobre Europa. Bien sabemos que el humanismo tendrá la última palabra: aun vencido, como en la época de Erasmo, resurge, como en la época de Rousseau. Ojalá no sufra eclipse. Ojalá ayude a España y al mundo a resolver los verdaderos problemas, a ahuyentar las pasiones, las querellas metafísicas y todos esos aterradores fantasmas que les esconden a los hombres su fraternidad profunda» (10).

Estas palabras están fechadas el 2 de agosto de 1936. Hay en ellas, desde luego, una alusión directa a la guerra española, que acababa de iniciarse; hay también una esperanza cierta en un socialismo de la fraternidad; pero hay, sobre todo, una afirmación de valores universales en la cultura española: erasmismo y Krausismo, de los cuales el primero representa para Bataillon una cota más elevada. Así se nos aparece como algo más que un hispanista clásico, como un humanista que cree en la necesidad de ahondar en la comprensión de la cultura española a través de la historia de las ideas. Y el ser un maestro en la historia de las ideas es precisamente quizá el legado más importante que nos ha dejado Marcel Bataillon. Por eso tendremos que insistir más adelante en este punto.

El libro de Bataillon tardó, sin embargo, en obtener reacciones comparables a su importancia, por la gravedad de las circunstancias españolas en el momento de su publicación. Antonio Machado lo vio así en uno de los poquísimos comentarios lúcidos que aparecieron en los años inmediatos a su aparición. He aquí sus palabras aparecidas en *Hora de España:* «Con las postrimerías de una España —hubiera

(9) Se refiere a Fernando de los Ríos.

(10) *Erasmo y España,* p. 806.

dicho Juan de Mairena— y el posible resurgir de otra, aparece en Francia una obra titulada *Erasmo et l'Espagne,* cuyo autor es Marcel Bataillon. Tiene el libro una importancia capitalísima para el estudio de la cultura española del siglo XVI. El hecho de que la crítica española no haya todavía reparado en él se explica por la casi inexistencia de una crítica española, y se disculparía, si esta crítica existiera, por las circunstancias de nuestra vida actual, sobradamente angustiosas, por lo reciente de la publicación (1937). De todos modos, yo quiero hacer constar que, cualquiera que sea la filiación política —si alguna tiene— de Marcel Bataillon, y que yo me complazco en ignorar, Marcel Bataillon es un egregio amigo de España, y de la España nuestra, que no es precisamente la que se ha rendido al extranjero al par que gritaba en Salamanca: ¡Muera la inteligencia» (11).

Un aspecto también de gran trascendencia en la obra de Bataillon es su comprensión profunda de que la cultura española no puede entenderse, sino en conexión con la América hispana. La conciencia de ese hecho cobra forma efectiva a partir de la primera traducción española (1949), hecha en Méjico por Antonio Alatorre con primor y rigor poco frecuente, que le han hecho dirigirse a él como «colaborador ya, más que traductor mío» (12). Quizá el que se publicara en un país americano esa primera edición española influyó decisivamente para que Bataillon se decidiera a ampliarla con un Apéndice que tituló «Erasmo en el Nuevo Mundo». Pero ese texto no hace sino reflejar la ampliación del radio de atención de nuestro investigador a todos los ámbitos que pudieran tener relación con la cultura española del quinientos: América, Portugal, la novela picaresca... Así van surgiendo sus libros: *Etudes sur le Portugal au temps de l'humanisme* (Coimbra, 1952); *El sentido del 'Lazarillo de Tormes'* (París, 1954); *'La Céiestine selon Fernando de Rojas* (París, 1961); *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid, 1964); *Etudes sur Bartolomé de Las Casas* (París, 1965) ... Y junto a los libros, numerosísimos artículos y ensayos desperdigados por unos cuantos centenares de revistas, muchos de ellos recientemente recogidos en el libro póstumo, *Erasmo y el erasmismo* (13), donde puede encontrarse también una bibliografía prácticamente completa de nuestro autor.

Entre estas aportaciones ocupan un lugar especialmente relevante sus *Estudios sobre Bartolomé de las Casas* (1.ª ed., 1965; trad. esp., 1976), donde recoge doce estudios dispersos en diversas revistas en torno a aquel gran personaje histórico. En todos ellos destaca la se-

(11) A. Machado: *Juan de Mairena,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1957; tomo II, p. 156.
(12) *Erasmo y España,* p. XVIII.
(13) Editorial Crítica, Barcelona, 1978.

riedad del tratamiento, el rigor del dato y la interpretación siempre ponderada dentro de las opciones que nos da la historia. Desde este ángulo, destaca la larga introducción que pone al volumen y que justifica su publicación. Se refiere a la necesidad de salir al paso frente a las interpretaciones simplistas y maniqueas del P. Las Casas, y en especial a la que malhadadamente había publicado don Ramón Menéndez Pidal dos años antes (14), donde trata de hacer un diagnóstico psiquiátrico un tanto aventurado e infundado de la personalidad lascasiana. El tema le sirve a Bataillon para hacer un objetivo análisis de cuál es la verdadera situación de la investigación sobre Las Casas, así como un planteamiento riguroso de cómo debe conducirse metodológicamente un estudioso del siglo XVI. Son páginas magistrales a las que acudirá con provecho todo investigador.

Pero, en realidad, este libro nos lleva otra vez a lo que quiere ser el objeto fundamental de estas páginas. Me refiero al nuevo significado que la palabra hispanismo tiene en Bataillon. Rafael Altamira, en un ensayo interesante, distingue entre «hispanólogos e hispanófilos», aludiendo a aquellos que estudian la cultura española sin amarla, con la misma frialdad que el entomólogo estudia los insectos, y aquellos otros que al mismo tiempo que estudian nuestras producciones culturales se interesan y apasionan por el país como si fuera cosa propia. Entre éstos, a veces nos encontramos hombres que proyectan sus odios y sus amores, sus ideas y sus expectativas sobre las cosas españolas como si les perteneciesen más que las de su propio país. No era de éstos Marcel Bataillon, quien, a pesar de su interés y simpatía por todo lo español, siempre supo mantener el equilibrio y la ecuanimidad de juicio dignos del verdadero maestro que fue hasta el fin de sus días. Pero, desde luego, él supo convertir la hispanología en hispanofilia sin que ésta perdiese nunca la objetividad, la ponderación crítica y el análisis riguroso.

Sin embargo, donde más sobresale la aportación de Bataillon está en haber dado un nuevo impulso al hispanismo mediante el cultivo de la «historia de las ideas». Su investigación sobre *Erasmo y España* es el máximo ejemplo de ello, pues esa es una obra que ha quedado ahí con un hito perenne en los cultivadores del género. Por ello quizá sea conveniente extendernos en nuestra última parte de este escrito sobre lo que significa ese libro dentro del campo de la «historia de las ideas» al que hemos aludido.

En primer lugar, para delimitar esa concepción conviene referirnos a la carta abierta a Américo Castro que Bataillon publicó en 1950 y

(14) R. Menéndez Pidal: *El P. Las Casas. Su doble personalidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

de la que ya hemos citado algunos párrafos en la primera parte de este artículo. Me interesa ahora destacar que dicha carta es precisamente la reacción del hispanista francés ante algunos libros de Castro, en especial *Lo hispánico y el erasmismo* (1939) y *España en su historia* (1948). Y esa reacción que ha sido agudamente comentada recientemente (15), opone a la interpretación vertical de la «vividura» hispánica, que rompe con el resto de la historia occidental una visión más horizontal, donde los préstamos y las deudas adquieren reiterada reciprocidad. Américo Castro da una interpretación excesivamente singular de nuestra historia, buscando una «peculiaridad nacional» que no puede aislarse del resto de Europa. Marcel Bataillon, consciente de ello, se lo reprocha, y su libro sobre Erasmo es una demostración palpable de la imposibilidad de un corte tan radical.

Pero quizá pocas cosas tan ilustradoras acerca de la concepción histórica de Bataillón como su polémica con Edmundo O'Gorman, surgida con motivo del libro de este último titulado *La idea del descubrimiento de América* (Méjico, 1951), y al cual dedicó amplia reseña el hispanista francés, que fue morosamente contestada por el propio interesado. Los textos de la polémica han sido recogidos en el libro conjunto de ambos autores, *Dos concepciones de la tarea histórica* (Méjico, 1955). El libro es muy ilustrativo acerca de los problemas que plantea una «historia de las ideas» con sentido de actualidad y rigor.

Marcel Bataillon parte una «historia de las ideas» más próxima a una «historia de las mentalidades» que a otra cosa, y por eso le reprocha a O'Gorman —coincidiendo en ello con José Gaos— el desconocimiento que manifiesta este autor de la mentalidad de los hombres «antiguos», que tanto habría de ilustrar su tema. La réplica de O'Gorman es que ese reproche no afecta al argumento básico de su exposición; es más, considera que tal reproche se basa en una concepción histórica que tiene todavía mucho de positivista. Edmundo O'Gorman considera que una «historia de las ideas» que considera las «ideas» como algo que está ahí y que le viene dado al historiador como un hecho no ha salido del planteamiento positivista. Por eso a él no le interesan tanto las «ideas» como hechos brutos ofrecidos al historiador como un *factum* cuanto las «condiciones de posibilidad» de dichas ideas y el estudio de esas «condiciones» implica la necesidad de no estudiarlas separadas de la *intencionalidad* de los sujetos en quienes dichas ideas toman cuerpo. Esta sería la única forma de que la his-

---

(15) José Jiménez Lozano: «El camino de Damasco de la historia. Bataillón versus Américo Castro», *Insula* núm. 372, noviembre 1977.

toria de las ideas incorporase los fundamentos históricos de una verdadera ciencia histórica, tal y como la que O'Gorman propone en *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* (Méjico, 1947), libro que Bataillon había leído y por el que sentía una no disimulada admiración. Los planteamientos ofrecidos en ese libro suponen una aportación teórica de primer orden para superar el positivismo de la tarea histórica tradicional y darle un fundamento historicista.

Lo curioso de la cuestión es que el mismo Bataillon no es ajeno a dichos planteamientos historicistas, de los que hace uso abundante en sus libros, y muy especialmente en *Erasmo y España*. Sin duda, el apasionamiento de la polémica llevó a ambos contendientes a extremar sus posturas. Por otro lado, es evidente que —como suele ocurrir— las virtudes de Bataillon son a la vez sus defectos. El sentido del orden y la medida, la exquisita ponderación de sus afirmaciones, la consciente práctica del equilibrio entre opiniones extremas o contradictorias, la elaboración de una obra marcada primordialmente por el criterio de la armonía—, todo le impide dar siempre radicalidad a sus juicios y aseveraciones, obstaculizando algunas veces desarrollos que hubieran podido ser fecundos. Me voy a referir a dos temas concretos que permitan ilustrar esa afirmación. El primero afecta al fondo social que pudo determinar la sorprendente difusión del erasmismo en España. Es cierto que Bataillon alude en repetidos lugares de sus obras a los condicionamientos sociales de toda ideología, y concretamente en el caso del erasmismo señala varias veces la reacción que en ello pudo haber por parte de los «conversos» contra las discriminaciones practicadas por los «cristianos viejos» mediante los «estatutos de limpieza de sangre». Sin embargo, Bataillon que lanza la hipótesis la deja ahí sin más, absteniéndose de profundizar en ella y obtener las fecundas consecuencias que tal planteamiento permite. Y aquí entroncamos con el segundo tema a que me refería, pues precisamente ese uso social —como rebelión contra un estado de injusticia— de la metáfora del «cuerpo místico» de Cristo es lo que permite diferenciarla del uso medieval de la misma. En mi libro *El erasmismo español* (Madrid, 1976) he señalado cómo frente a la interpretación vertical y jerarquizante donde la «cabeza» tiene prioridad sobre los «miembros», se propone —con un sentido social claramente utópico— la interpretación horizontal donde se enfatiza el sentido de igualdad y de fraternidad entre los «miembros», en lugar de su dependencia respecto de la «Cabeza». Precisamente, en este nuevo énfasis en la interpretación horizontal hay que buscar probablemente la originalidad del erasmismo español y el sentido de su arraigo en España, dándole una insospechada impronta a todo nuestro Renacimiento.

Pero el hecho de que Bataillon dejara en el aire ciertas sugerencias y no las desarrollase hasta el final no es un reproche. Gracias a esa multiplicidad de sugerencias es precisamente posible abrir nuevas vías a la investigación. De todas ellas, la más fecunda es casi seguro —insistiremos una vez más en ello— el impulso dado a la «historia de las ideas» en el campo del hispanismo. Es cierto que ya algunos estudiosos franceses habían puesto las bases de una ampliación del hispanismo —casi siempre metido en el reducto de la literatura— al campo del pensamiento, de la espiritualidad y de la filosofía. Nombres como los de Gaston Etchegoyen, Jean Baruzzi, Maurice Legendre, Jacques Chevalier..., son suficientemente significativos. Ese impulso, al que se vinculan también algunos investigadores españoles durante los años 20, como Américo Castro, Pedro Sainz Rodríguez, Dámaso Alonso, Miguel de Unamuno, es recogido magistralmente por Marcel Bataillon para darle grandes vuelos en una obra llena de gracia, de armonía, de profundidad y de una inconmensurable proyección hacia el futuro; de sus planteamientos, de sus hallazgos, de sus sugerencias, todavía vive la investigación y vivirá durante mucho tiempo.

JOSE LUIS ABELLAN

Plaza Conde Valle Suchil, 3 D.
MADRID-15

NOVADORES Y PRE-ILUSTRADOS: LA OBRA DE GUTIERREZ DE LOS RIOS, TERCER CONDE DE FERNAN NUÑEZ (1680)

Cuando en 1954, Jean Sarrailh publicó su obra monumental *L'Espagne eclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle,* llevó a cabo múltiples aportaciones parciales (revelación de ciertas ideas que en esa época circulaban en España, revaloración de autores no tomados hasta entonces en consideración, dando lugar a un abundante incremento de la bibliografía ilustrada española, aclaración de líneas de interpretación no vistas o muy confusamente vislumbradas hasta entonces, etcétera); pero además de esto, aportó tres contribuciones importantes que durante años han hecho de su obra un imprescindible instrumento de información y trabajo. Sarrailh recopiló y sistematizó múltiples estudios monográficos sobre el tiempo, vino a fijar el estado de la cuestión y dejó abierto un amplio panorama en el cual podría seguir ocupándose la investigación posterior. De todo ello, una cosa quedó en claro: frente a negaciones o confusiones anteriores, quedaba definitivamente afirmada la presencia de una «Ilustración», en la segunda mitad del siglo XVIII, resultado que trabajos posteriores de A. Elorza de R. Herr, de algunos más, confimarían y enriquecerían. Salvo el caso de Inglaterra, que desde la primera parte del XVIII ofrece, entre otros muchos, los nombres de Newton, Mandeville, Pope o Hume, en el resto de Europa, la «Ilustración» tan sólo ya sobre mediados de siglo (unas décadas después en España, otras antes en Francia) aparece como un modelo de aplicabilidad generalizada, en grado de mayor o menor madurez, y siempre dejando aparte, claro está, otras importantes diferencias, más o menos de fondo, entre unos y otros casos.

El auge de los estudios dieciochescos ha permitido comprobar que también en la primera mitad del siglo hubo un movimiento, orientado ya, aunque inicialmente, en el sentido de las Luces, que posee un gran interés y que hay que aceptar como una primera fase de esa gran época europea. Ello ha llevado a hablar de un «primer siglo XVIII», expresión que hoy se ha hecho general. Pero es más, también la visión del nexo con este proceso, por parte del siglo XVII, ha venido a cambiar. Si había sido frecuente presentar a la «Ilustración» como una

consecuencia de los sistemas racionalistas precedentes (W. Goetz, Schnabel, etc.), destacando el papel de Descartes (de Cournot a Mousnier), tal vez hoy no veamos al siglo XVIII tan cartesiano, pero en cambio podemos pensar que en las últimas décadas del siglo XVII se produjeron cambios coyunturales en la economía y novedades en el terreno intelectual que constituyen una preparación de la conciencia ilustrada, poniendo en juego factores diferentes del estricto cartesianismo. Por eso. G. Anes ha sostenido que el «reformismo borbónico» no fue promotor de la Ilustración en España —quizá en algún momento más bien la contuvo y siempre la limitó—, sino que la nueva época se anunciaba ya en las transformaciones advertidas durante los veinte años finales de los Austrias. López Piñero ha precisado más, al proponer que se tome la fecha de 1687, en España, como aquella en que se perfila ya claramente lo que se ha llamado por F. López atinadamente *le temps des novateurs.* Es interesante la coincidencia de que P. Smith *(The Enlightment, 1687-1776),* Nueva York, 1962) haya venido a fijarse en esa misma fecha para señalar el arranque de la Ilustración inglesa; claro que para esto hay una razón poderosa: 1687 es el año en que Newton publica los *Philosophiae naturalis principia mathematica.* En España, no hace falta decirlo, no tropezamos con hecho alguno cuyo volumen pueda compararse con el anterior, ni siquiera ponerse en la misma línea de significación. Sin embargo, en esfera muy distinta, también Domínguez Ortiz ha señalado en 1687 la aparición de un diferente cariz en la situación demográfica peninsular.

Las investigaciones del P. Ceñal —que abrió la nueva tarea— en el campo de la filosofía; las de Anes, en el de la economía; de V. Peset, de López Piñero, de Granjel —y ya van siendo cada día más—, nos hacen reconocer que en un período que Peset propone delimitar entre 1680 y 1720, se produce no sé si tanto como la correlativa «crisis de la conciencia española» —de que ha hablado François López—, pero lo menos sí un innegable despertar de ésta. De 1680 a 1725, en que va a empezar Feijoo su obra, se extiende un «período de los novadores», preludio clarísimo, y sin duda fecundo, de lo que va a ser la Ilustración española. Precisamente me propongo hablar aquí de un testimonio de ese primer despegue, que nos sirve además de indicio para medir el radio social alcanzado por el citado fenómeno.

En 1680 se publicó en Bruselas una obra cuyo autor era Francisco Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán Núñez, en la portada de la cual figura como título *El hombre práctico o Discursos sobre su conocimiento y enseñanza.* De esta primera edición no hay ejemplar en las Bibliotecas públicas de Madrid, pero sí posee uno mi amigo y colega don Paulino Garagorri. Cuando el ejemplar que se conserva

en la Real Academia de la Historia cayó en mis manos, como es de la segunda edición, hecha en Madrid por Joachin Ibarra en 1764, mi primera ocurrencia fue que pudiera tratarse de una obra ampliamente interpolada en esa segunda fecha. Ello, de ser cierta, cosa que entonces no me constaba, la referencia a la primera edición: hasta tal punto resultaban inesperadas algunas anticipaciones de la mentalidad dieciochesca en sus páginas que sospeché de su autenticidad. Más tarde, al cobrar esos pasajes pleno sentido, en el marco de lo que he empezado recordando como «período de los novadores», introduje la exposición resumida de la obra como un dato en el conjunto del mencionado periódico histórico. Mientras en una obra de Garagorri —*Españoles razonantes*, Madrid, 1969, p. 33— leí esta nota: «Otro español olvidado, del que quisiera ocuparme, es el III Conde de Fernán Núñez, quien escribió *El hombre práctico* (Bruselas, 1680), libro notable que merece aprecio.» Por otra parte, tan excelente hispanista como R. P. Sebold, en su libro *El rapto de la mente* (Madrid, 1970, páginas 91 a 93), dio una larga nota con un breve y forzosamente incompleto extracto de la obra. He consultado con mi amigo Garagorri si se ocupaba, como tenía anunciado, del tema, y ante su respuesta negativa me decido a publicar las páginas que siguen —que él completará un día con mayor erudición y crítica más penetrante—. Pero creo que no debe retrasarse más poner en circulación, con amplitud mínimamente suficiente, el dato que la obra de Fernán Núñez supone en el despertar de la conciencia pre-ilustrada española. Si sus materias están lejos de ser «casi tan variadas como las que interesan al erudito benedictico» (Sebold) —sus páginas quedan en poco más de la setentava parte de lo escrito por Feijoo—, sin embargo no dejan de ofrecer en su momento un valor digno de tenerse en cuenta.

Debo a mi también colega y amigo Dalmiro de la Válgoma las referencias biográficas de que don Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdova, tercer conde de Fernán Núñez, heredó este título de su madre, cuyos apellidos tomó, siendo su padre don Diego de los Ríos, caballero del hábito de Alcántara, primo de la anterior. Ocupó puestos de embajador en Polonia y Suecia y ejerció la profesión militar en la Armada del Mar Océano y en Flandes, donde llegó al grado de general de la Artillería. Es curioso que el recuerdo de su obra quedara en los autores de bibliografía militar. Almirante (*Bibliografía militar de España*, Madrid, 1876, p. 357) la menciona y transcribe el comentario sobre ella de que «es obra política, económica y moral, provechosa al oficial de guerra». Por lo menos, es reveladora de la mentalidad pre-ilustrada, de espíritu burgués y en cierto modo liberal, que había penetrado en miembros del estamento nobiliario (como luego se confir-

mará en el XVIII) y en altas figuras de la diplomacia y del ejército (también esto último tendrá larga continuación).

La obra está formada por sesenta y un discursos, de muy desigual extensión, desde luego, sobre muy variados temas, y en cualquier caso su distribución no responde a orden alguno. Trataré, no obstante, de presentar su pensamiento, según una línea continua y en lo posible sistemática, si bien reduciéndome a aquellos aspectos más significativos. El autor se remite como fuente en la composición de sus discursos a Plutarco, pero creo que esto no va mucho más allá de lo que en sus páginas queda, como es obvio, de herencia barroca. Lo que nos interesa es lo que en ella aparece de nuevo o ha sido renovado bajo su pluma.

Gutiérrez de los Ríos, en una época que, de todos modos, vive, en mucohs aspectos, sobre un nivel de trivialización del pensamiento galileano y cartesiano —por ejemplo, en los Colegios jesuitas—, exalta «la suma utilidad que en todo el curso de la vida se sigue de los conocimientos mathemáticos». Esto no era nuevo y recuerda, no vamos a decir que algún pasaje de grandes pensadores, sino el escrito renacentista difundido en España de Pedro Simón Abril *Apuntamientos sobre la manera de enseñar las ciencias*. Pero añade algo más: para él, el conocimiento de las matemáticas aleja del mundo de la quimera y aproxima a la realidad (p. 27). El invocar el mundo de lo quimérico parece acercarnos a la acusación de falseamiento de la realidad que los ilustrados lanzan contra la situación que presencian (Campillo: en España falta realidad); y el suponer que la matemática es la vía de acercamiento a ésta parece responder a un cierto grado de aceptación de la idea de que ciencia es un conocimiento que supone el carácter métrico, mensurable, de lo real.

Ese alejamiento de lo real que a Gutiérrez de los Ríos preocupa le lleva a plantear la gran empresa crítica del momento y del siguiente siglo: entre los daños difíciles de superar —entre otros motivos, por la mala instrucción en años infantiles— piensa que «uno de los mayores suele ser las supersticiones». La ignorancia en que se deja a las mujeres y mucho de lo que ellas tienen por piedad, resulta ser «lo que ordinariamente huele más a superstición». Rechaza —y este es uno de los pasajes más a destacar en la obra— la creencia en la magia, que es puro desatino, falacia, locura, y al mismo tiempo condena pretendidos y, en rigor, falsos saberes próximos: la Astrología, la Chiromancia, etc. (pp. 40 y ss.). Un planteamiento como el suyo está mucho más cercano que del de la conocida obra de Pedro Ciruelo *Reprobación de supersticiones y hechicerías*, aparecida en 1529, y demás literatura antisupersticiosa del XVI, estudiada por Granjel, del

planteamiento del XVIII —y aun casi añadiría que con menos visibles límites de prudencia que en Feijoo—. Ello confirma mi objeción a la tesis de Franco Venturi acerca de la fecha tardía y acerca de los cortos límites del ataque contra la magia en España, que no ya en Feijoo, sino que en Gutiérrez de los Ríos es muy anterior a los escritos del marqués de Maffei.

Estos aspectos se ligan a la terminante crítica contra «La *Philosophia* que sobre los principios de Aristóteles se sigue hoy en *las Escuelas*»: es dañosa para todos los útiles y verdaderos conocimientos humanos, porque éstos necesitan atenerse a «cosas physicas y reales», a «verdades sólidas y prácticas», sujetándose a la razón y huyendo de disputas vanas; mas la *filosofía aristotélica,* con su lógica, «consistiendo más en palabras y distinciones quiméricas que en cosas physicas y reales, no sólo hace adquirir un hábito adstraído de las cosas prácticas, sino de tenerlas todas por disputables».

De ahí que —y este es uno de los puntos novedosos e interesantes de su exposición— nos advierta que en el conocimiento de la naturaleza y de cuanto la compone, haya que atenerse al más docto científico, «como yo juzgo serlo el admirable Gassendo» (p. 64). Llama la atención esta opción gassendista por los novatores y pre-ilustrados españoles —en lo que probablemente no hay que ver sólo un valladar contra el aristotelismo, sino una fuerte reserva frente al cartesianismo (lo que ya Olga Quiroz había visto y François López ha comentado finamente)—. Por eso, dos páginas después, al citar a R. Descartes, no puede decirse que recomiende sus ideas, sino que remite a él, al propio Aristóteles y a otros, para conocer el pensamiento filosófico.

Sin duda, todo esto nos da la imagen de un Gutiérrez de los Ríos anclado en una visión del mundo de carácter estático, la cual no se empezará a transformar hasta acercarse a su mitad la centuria anterior (Hampson). No cabría que esperáramos de él algún resquicio que se abra hacia una concepción evolutiva: «Cada una de las cosas criadas, según nos muestra la experiencia innegable, tiene sus principios generativos separados de las otras». Por de pronto, llama la atención la exclusiva apelación, en el párrafo precedente, a la experiencia, dejando de lado el relato del *Génesis,* aunque coincidan en su versión del orden. Gutiérrez de los Ríos, en esas palabras, se mantiene en una concepción del carácter fijo de las especies, común a todos los naturalistas, hasta bien entrado el XVIII (Ehrard).

Es perfectamente coherente con lo dicho hasta aquí la afirmación de Gutiérrez de los Ríos sobre que «la lengua francesa es preciso saber hoy con perfección, así por lo mucho y bueno que hay escrito en ella, como por lo general que es casi en toda Europa» (p. 24). La

contraposición, planteada en diversas ocasiones durante el XVIII, entre el latín, lengua en la que se expresa la filosofía bárbara de la Escuela, vehículo de la ignorancia hinchada e inútil de los falsos sabios, y el francés, lengua en la que halla su expresión el saber verdadero y útil, tanto relativo a la sociedad como a la naturaleza, de la ciencia sencilla y auténtica, resulta bien clara: se encuentra, pues, puesta de manifiesto desde 1680, cerca de sesenta años antes de que Feijoo dé a conocer su Carta en la que «disuade a un amigo suyo, el autor, al estudio de la lengua griega y le persuade el de la francesa» (14 julio 1759). La lucha entre la Europa del francés y la Europa del latín, de que alguna vez se ha hablado, se entabla en nuestro país mucho antes de lo que se pensaba.

Pasando a un segundo grupo de cuestiones que lógicamente siguen a las precedentes, Gutiérrez de los Ríos considera, en una buena proporción de sus páginas, los temas referentes a la condición humana, que él, como definido pre-ilustrado, contempla en su proyección social. Sentando un principio que seguramente debe proceder de Hobbes, ya que este nombre, por la Europa que él recorre, se había difundido ampliamente en esos años —aunque a mediados del XVII la frase a que vamos a referirnos se hallaba en Gracián y en otros escritores barrocos españoles, a los que Fernán Núñez creo no conoció—, afirma que «por lo general cada hombre parece un lobo contra el hombre» (p. 126). De ahí deduce que el papel de la filosofía es superar esa condición suya, reducirlo a sociedad e infundirle las dulces virtudes que lo hacen capaz de convivencia y de gozar de ella. Esto era una posición que se iba a proyectar ampliamente en el XVIII, y si tenemos en cuenta al Rousseau, no autor del «Discours sur les Sciences les Arts», ante la Academia de Dijon, sino al que, mirándose hacia dentro, en tanto que «filósofo» escribió las *Les Rêveries du promeneur solitaire* y las *Confessions*, comprenderemos que también en él tenía vigencia el planteamiento indicado. Rousseau, en una excursión a Versailles, observa la fuerza de la inhumanidad con que los hombres pueden dirigirse a sus semejantes. No contradice su pre-dieciochismo, que Gutiérrez de los Ríos nos diga que «si el hombre fuera sociable por naturaleza, como se supone generalmente, viéramos que todas sus inclinaciones naturales mirarían a la sociedad», y no es así, sino que prevalece el egoísmo de lo útil propio a la consideración del bien de los demás (ideas que, con unas u otras variantes y con mayor profundidad, van desde Hume hasta A. Smith). Lo interesante aquí es que Gutiérrez de los Ríos analiza la cuestión bajo los conceptos y exactamente bajo los términos —¡tan dieciochescos!— de *sociabilidad* e *insociabilidad*. Recordemos que estamos en 1680. Creo que es la primera

vez que en lengua castellana se escriben estos vocablos y es probable que sea también la primera vez que tal hecho se produzca en otras lenguas cultas románicas. La «sociabilidad» o «espíritu de sociedad», virtud por excelencia reconocida por los benévolos «filósofos», es tema que llena toda la época. Sobre 1717, fecha en que se publican sus *Poesías,* la introduce, en unos versos no muy elogiables como creación lírica, E. Gerardo Lobo. Sobre ella, en Francia, en 1767, el abate Pluquet escribiría una obra en dos volúmenes. De todos modos, el vocablo no es corriente —aunque la idea no falte en cualquiera de los autores ilustrados—. Ya muy avanzado el siglo XVIII figura en el manuscrito firmado con el pseudónimo «Pedro Fernández», que J. Marías publicó y que M. Glendinning atribuye a Capmany. La fuerza de esa virtud de ser «sociable» lleva a Gutiérrez de los Ríos a proponer, en forma de un sencillo problema aritmético —lo que lo aleja de Hobbes, para acercarlo como curioso antecedente a Rousseau—, el establecimiento sobre base contractual de la sociedad: hay que persuadir a los hombres a que «les es más conveniente perder a cada uno aquella parte de imperio y de *libertad* con que se halla en el estado natural, donde falta la sujeción de leyes y magistrados, que padecer los daños que esta misma libertad queda visto ocasionarles, dexando expuesto cada uno a los injustos apetitos del otro» (pp. 176 ss.). El carácter contractual, utilitario y negociable de la virtud, deriva claramente de un presupuesto como el que acabamos de enunciar: la observancia de las virtudes debe ser seguida por «interés y conveniencia de cada uno de nosotros»: es poco menos que axiomático que «el amor propio y deseo de nuestro bien debe por sí solo, dexadas las demás consideraciones aparte, obligarnos a abrazar enteramente las virtudes y huir enteramente los vicios, según la naturaleza, la religión y las leyes humanas» (p. 117).

El ejercicio, en su proyección cotidiana, de la sociabilidad, es resultado y, a su vez, estímulo de otra virtud social: la «urbanidad», término que se repite con cierta frecuencia en las páginas de *El hombre práctico* (pp. 140, 150 ss.), sobre el cual Feijoo escribiría más tarde un largo discurso: «Verdadera y falsa urbanidad». Todavía la Revolución francesa escribiría catecismos de «urbanité» para los individuos del pueblo cuyo carácter y costumbres quería configurar.

Esa moral de la vida sociable le impulsa a hacer el elogio de la conversación que aproxima y hace amables a los hombres, e incluso del juego, esto último en términos prudentes y en la medida en que pueda favorecer el solaz, el entretenimiento saludable y la convivencia (discurso LVI). En todas las sociedades civiles ha habido lugares de reunión y conversación. Por eso nuestro autor recomienda las «casas

de conversación» (p. 420) (que no tienen nada que ver con las que se llamaron así, un tanto brutalmente, en la época del barroco, de las que habla todavía Luque Fajardo). Sobre las «casas públicas de conversación» trata también muy favorablemente Jovellanos en su *Memoria sobre los espectáculos públicos*, y constituyeron un avance de esos «cafés» de que Forner y Moratín hablaron en sus páginas, de esos «casinos» que con cierta ingenuidad, propia de la versión dieciochesca de la sociedad, propugna Foronda.

Gutiérrez de los Ríos postula un programa en el que se alcance, dentro de ese marco social, «el sustento, comodidad, cultura y demás bienes de que es capaz la naturaleza humana» (p. 196). Si todavía se conserva en algún momento el sentido tradicional de la voz «cultura» = cultivo de los campos (discurso XXXV), en él se observa ya una transformación profunda que la convierte en receptáculo verbal, en un primer momento, de un concepto básico en la Ilustración: el concepto y el término de «civilización» (sobre el cual ha aparecido en las *Actas del Congreso de Hispanistas* celebrado un estudio mío en Bordeaux). Según los resultados de mi investigación, la voz, que estimo de origen francés, como el concepto que encierra, aparece en Francia y rápidamente se expande a España e Inglaterra. Pues bien, en Gutiérrez de los Ríos descubro una forma de expresión que constituye un eslabón intermedio muy interesante en ese proceso. Cuando la palabra «civilización» aparezca, no desplazará en España a la de «cultura» y con frecuencia se usará en el XVIII español —últimos lustros—la doble expresión «la civilización y/o cultura». En Gutiérrez de los Ríos hallamos la fórmula «cultura civil»: «la desdichada vida de algunas gentes que aún no han recibido la *cultura civil*» (p. 189).

Para alcanzar este último nivel, el hombre no puede reducirse al aislamiento de permanecer en su lugar y en su tiempo. «Corta esfera para la capacidad del hombre y sus nociones o conocimientos útiles el *lugar* en que cada uno nace»; de aquí el valor de «las *peregrinaciones* por otros pueblos», pero sin que el viajero se aleje de manera que pueda considerarse un extraño en su país: «la principal mira prudencial y justa es el que conociendo otras naciones y gentes podamos hacernos capaces de tratar con los hombres, sin yerro, sin extravagancia, lo más universalmente que podamos»: un trato universal de hombres, tal es su modelo, y creo sinceramente que no es fácil encontrar otro más «ilustrado» hasta después de pasado un siglo (páginas 389-390).

De manera similar hay que atender, en la formación de la persona, a la mutabilidad de las circunstancias de tiempo. Hay aquí un inicio de conciencia histórica, de esa conciencia de individualidad de cada

momento, que nace en el XVIII y que llevó a Meinecke a colocar en él los orígenes del historicismo. También, en este punto, 1680, adelanta el autor, aunque sea de modo muy primerizo, lo que se va a ver unas décadas después: «mudándose con el uso y aprehensión de las gentes, el agrado y *estimación* en muchas cosas, que la consiguieron en otro tiempo, viene a hacerse ridículo mucho de lo que fue apreciado por diferir en esta o aquella circunstancia del genio del *siglo* en que se executa» (p. 295). Destaquemos la introducción de la referencia al «siglo» —histórico, no cronológico— que preludia el concepto de «época». Este último no aparecerá hasta mediado el XVIII, en que lo generaliza Buffon, y en España lo comenta Cadalso.

Para un *hombre práctico,* como el que Gutiérrez de los Ríos quiere formar, no para un contemplativo —también el *philosophe* de Voltaire era un hombre práctico—, juega un papel importante, por lo que acabamos de decir, el estudio de la Historia (siempre que no llegue a un enfrascamiento absorbente). Ello lleva al autor a ocuparse con cierta extensión de las condiciones del estudio de la Historia, señalando, como lo llevarían a efecto más tarde T. Sánchez y el P. Flórez, respectivamente, que ese estudio tiene que ir apoyado en el de la Geografía y el de la Chronología, lo cual en la fecha de la obra que comentamos tiene su valor (p. 5).

Hay que estudiar la historia, contra lo que se ha venido haciendo habitualmente en la vieja erudición, «sin cuidar mucho de retener precisamente los nombres propios y las genealogías de las personas de quien se trata..., es nimiedad y aplicación inútil el poner ahínco y estudio especial en ello, como cosa que no se puede sacar utilidad práctica» (p. 53). El repertorio de saberes que la Historia, según Gutiérrez de los Ríos, tiene por objeto proporcionarnos sobre las sociedades, no puede ser más amplio y es fácil advertir en él la proyección de este anticipado concepto de civilización que creemos haber descubierto en sus páginas; a ella toca hacernos conocer: los orígenes y ruina de los imperios y dominaciones de los hombres; las expediciones militares, con su buen o mal suceso; los principios de las leyes y las causas por las que se reformaron; las opiniones de los filósofos; el florecimiento o decadencia de las artes liberales; los monumentos arqueológicos; la «historia y progreso» de la poesía, de la medicina, de la religión; «el origen y progreso de las creencias, fábulas o sectas que en cada pueblo han florecido»; «las noticias prácticas y útiles de todas las cosas humanas»; «la subsistencia y alimento de todos y los modos con que la agricultura, comercio o navegación los han buscado y adquirido» (pp. 52 ss.). Un uso —con que nos hemos tropezado en los párrafos anteriores— de la voz «progreso», en singular, nos la

revela expresiva de un sentido unívoco de marcha hacia delante, que prepara la ulterior concepción moderna del *progreso*, en lugar de la acepción del término en el siglo XVI, cuando aparece; esto es, cuando equivalía a mero movimiento de cambios. Tal vez lo interesante se descubra en esa exigencia de ocuparse de las actividades económicas, en la línea de una historia civil económica que los ilustrados programarán y que Capmany intentará llevar a cabo. Todo ello, no por mera curiosidad, sino por las necesidades lógicamente constitutivas de la reflexión sobre el presente: «el aprovechamiento práctico que de ella podemos sacar no se reduce a la puntual e infalible noticia de los acaecimientos pasados (que ésta fuera curiosidad poco o nada provechosa para la práctica y que más pudiéramos tenerla por un pasatiempo indiferente, como el de quien se pasea por una ciudad o jardín solo a fin de ocupar la vista y gastar el tiempo en la consideración de lo material de sus edificios y estructura)», sino que lo que debe servir a nuestra instrucción y enseñanza es verdaderamente la reflexión de los hechos pasados, comparándolos a los presentes, para poder hacer sobre ellos más atenta reflexión y, supliendo con esto a nuestra experiencia propia, acertar mejor en nuestras operaciones» (p. 304).

No me cabe duda de que en el interés de Gutiérrez de los Ríos por la historia tuvo su gran parte la conciencia de los cambios continuos de los pueblos que le atestiguaba la experiencia tan próxima de la misma centuria en cuyos últimos años escribía. Pero, por otro lado, los resquicios abiertos entre nosotros —aunque no son las grandes ventanas por las que mira hacia delante un inglés coetáneo— permitieron al autor no quedarse en la apelación a causas misteriosas o inaprehensibles (la providencia, la fortuna —de la que se encuentra un resto de planteamiento renacentista, en el discurso XXVI—), ni atenerse tampoco a esas causas generales cosmológicas que constituyeron a modo de un primer intento de explicación científica (el imparable ritmo «cíclico» de la sucesión de los tiempos). Hay, ciertamente, una visión de la historia como un «círculo», en el que se da un movimiento giratorio «de estado, aumento y declinación de los imperios, y vuelta a empezar, en tales condiciones que la intervención humana no puede detener ese curso», porque muchas veces lo que se hace para detener un mal da origen a un inconveniente nuevo (páginas 201 ss.). Pero hay más. El conde de Fernán Núñez piensa en causas naturales y humanas que operan circunstancialmente en el campo de la historia —guerras, hambres, pestes, transmigraciones, etc.—, y así llega a insinuar una interpretación que harán suya la generalidad de los ilustrados en España, a efectos polémicos, para no tener que aceptar una definitiva postración del país propio. Se insinúa así la tesis

que luego Feijoo, Masdéu y otros afinarán más: la teoría del desplazamiento de la cultura, sucesivamente, de unos pueblos a otros: «como en suma lo vemos en la grande ignorancia en que hoy están los mismos chaldeos, egypcios y griegos, de que hemos hablado, aunque tuvieron otras veces todo el saber que nos consta»; por eso, al contemplar en su momento pueblos bárbaros, no les atribuye ninguna insuficiencia o incapacidad o inferioridad constitutiva, tan sólo que no han tenido «aún» genios que los saquen de tal estado ni otros pueblos que los hayan introducido, colonizándolos, en la vida civil. Con el tiempo, ésta irá pasando de unos a otros (pp. 4 y 5). Desde esa perspectiva, Gutiérrez de los Ríos enfoca y dedica unas páginas a la problemática cuestión de las causas de la ruina del imperio romano, ese gran tema historiográfico que, desde esas fechas, se inicia, que desde Gibbon y Montesquieu tentará a grandes historiadores de nuestros días (discurso XXXII).

Añadamos, para terminar con esta materia, que Gutiérrez de los Ríos, preocupado por el valor del conocimiento histórico y no satisfecho con las vagas fórmulas desfiguradas de la tradición ciceroniana, a la que no menciona, vislumbra que la historia es un saber estadísticamente válido: «en lo grueso o esencial de los acontecimientos hallaremos ser o por lo menos poder ser verdadera» (p. 303). Y esto basta.

Pasamos ahora al principio que sobre el plano de la aplicación práctica rige todo el pensamiento de los ilustrados: el de *utilidad.* En la educación física, en la enseñanza de las artes, en la de las ciencias, ya hemos visto también que en el estudio de la historia, etc., hay que estar siempre a lo que «nos puede ser útil o inútil para la sociedad, comodidades y culto de la vida, que son los fines a que se dirige todo el saber humano» (p. 19). Observemos la nueva enunciación de valores que en este pasaje se enuncia: vida social, comodidad, culto o cultura de la vida. Se repite con alguna frecuencia esa apelación a la «utilidad», medida y principio de todo el ulterior programa ilustrado: lo útil y práctico, la «utilidad» (p. 26); las «calidades útiles a la sociedad» (p. 123); en materia de moneda, tributos, etc., mirar «sólo a la utilidad» (p. 236); «utilidades y comodidades», «las grandes utilidades públicas y privadas» (p. 436). Hay un pasaje que adelanta aquella declaración de Feijoo acerca de su veneración por los trabajos útiles a la República: «esta o aquella *profesión útil* a los hombres tiene en sí propia, y por esta misma razón de la utilidad ajena, una cierta solidez y sustancia physica y real que si hoy no aprovecha el que la posee, podrá aprovecharle mañana, por el provecho que los otros considerarán en ello» (p. 373). La polémica sobre los «oficios útiles» (sobre la

que A. Elorza nos ha dado tan interesantes documentos) está ya preparada, tres cuartos de siglo antes.

Desde ese punto de vista enfocará el tema de la *novedad.* Aunque es hombre que prudentemente pone límites al entusiasmo por una novedad e, incluso simplemente por ésta en cuanto tal (coincidiendo con los «novatores» sus contemporáneos, con el doctor Zapata, o más tarde todavía, con pre-ilustrados como Mayáns y Siscar), sin embargo, y a diferencia del profesor salmantino P. Palanco, no podría aceptar que el de novedad fuera nombre «mal sonante». Protesta de aquellos que se muestran «tan enteramente despreciadores de qualquier novedad, aunque tenga visos de muy útil, que ni el oírla pronunciar quieren» (página 430). Recordemos el texto de Campomanes: «Muchos contraen tal aversión a lo nuevo que al punto prorrumpen en desprecios y desconfianzas, dando por imposible el buen éxito, sin saber en qué se fundan los demás» *(«Discurso sobre las fábricas»).* Los PP. Mohedano o Jovellanos todavía insertaban protestas semejantes (¿acaso no se encuentran en páginas de Ortega?). Gutiérrez de los Ríos llega en este punto a una línea de aproximación a los ilustrados que podríamos reunirlo con ellos. Si es útil, la novedad no reduce el valor de una cosa; antes bien, es de desear que se acrezca su estimación, y, a la vez, «aumente a sus inventores, habiendo conseguido y debiendo conseguir en todos tiempos los que lo son de cosas útiles, extraordinario y venerable aprecio» (pp. 431-432). La coincidencia con Feijoo es casi textual.

Tratemos ahora de algunos aspectos sociales especialmente significativos en el pensamiento del autor. Sobre el debatido tema de la nobleza, naturalmente (en el discurso XXIV, dedicado a la nobleza hereditaria) hace referencia a su pretendido fundamento interno, convencionalmente consistente en que se heredan las virtudes de quienes se han mostrado superiores, de generación en generación, hasta el punto de hacerse reconocer como ejemplarmente vistuosos por siglos. Mas Gutiérrez de los Ríos hace recordar que «las cosas que generalmente conservan y aumentan entre los hombres toda la estimación de la nobleza, son la riqueza, los empleos públicos, los parentescos con poderosos y autorizados, etc.» —enunciación en la cual nada parece ser vehículo de virtud—. Según ello, dado que el principio para reconocerla es la herencia de unos predecesores beneméritos y nada más, «parece cierto que, como su mérito fue finito, también lo debería ser el término que se concediese a sus sucesores para gozar de él, y ya que las leyes no tengan esto determinado en nuestro hemisferio, a lo menos la derecha razón debe hacer a cada uno juez de sí mismo» (pp. 147-149).

Por otra parte, se encuentra en las páginas que comentamos una severa crítica del sistema social de reserva de derechos sobre la propiedad de la tierra, unido al régimen nobiliario y derivado de la necesidad de llegar a mantener una concentración de bienes en manos de los privilegiados. Estos bienes son por excelencia los que se comprenden en la propiedad agraria. Su finalidad declarada es la de asegurar el lustre de las grandes casas de la nobleza. Desde comienzos del XVII, momento en el cual la crisis económica obligó a buscar remedios al estancamiento de la producción nacional, momento también en el que la crisis social hizo poner en duda los fundamentos en que se venía apoyando el régimen de privilegios nobiliarios, en general, y, sobre todo, en este punto de las reservas estancadas de la propiedad, se manifestó ya, sin embargo, una opinión adversa al sistema de *vínculos y mayorazgos*, aunque no faltasen algunos defensores. Pedro de Valencia, Cellorigo, Pérez de Herrera, poco después Caxa de Leruela, Fernández Navarrete, Saavedra Fajardo, J. de Ceballos, hacen duras críticas al sistema y recomiendan medidas que van, para corregirlo, desde conservar los mayorazgos antiguos y de grandes casas tan sólo, que son muy pocos, y suprimir los modernos y pequeños que suman gran número, hasta, sin distinción entre ellos, someterlos a tributación a todos, o bien, finalmente, a permitir la enajenación libre de las tierras, lo que asegura su mejor cultivo y aprovechamiento, llevando como consecuencia un franco beneficio general para el país (Colmeiro da ejemplos suficientes para comprender el tema).

Pues bien, Gutiérrez de los Ríos (Disc. XXXIX: «De los mayorazgos o bienes muertos») se alinea, desde su alto rango nobiliario, con esta opinión que tanto se va a difundir en el pensamiento social del XVIII. «Bienes muertos debemos llamar en la República aquellos que por mayorazgo o semejante vínculo vienen a quedar privados de la única acción o vida de que son capaces, no pudiendo su dominio transferirse libremente de uno en otro poseedor» (p. 262). Esto supone, por un lado, disminución de ventas y compras, por tanto, de los tributos que por estos actos se paguen; por otro, desatención y, por tanto, deterioro de aquello de que no se puede disponer libremente; los que poseen bienes vinculados pierden iniciativa y actividad, quedan ociosos e inútiles; los demás hijos se ven reducidos a pobreza y a humillante dependencia; por lo que, además, instituciones así fomentan odio entre hermanos. Frente a esto hay que procurar aquel sistema que permita que los que no poseen sientan no obstante estímulo para obtener bienes «por medio del trabajo» (pp. 262 y ss.). De lo contrario, se mantendrá esa situación en la cual, por justas que se estimen las

diferencias de grado en la sociedad humana, «siempre queda por lo general en cada individuo inferior un cierto agrio y repugnancia contra la superioridad» (p. 382), testimonio bien claro, desde Saavedra Fajardo a Jovellanos, de la repulsa y hostilidad que se ha producido entre los grupos preclasistas, en vías hacia esa división dicotómica de la sociedad, cuya imagen fue generalizándose en la mentalidad de las clases oprimidas.

Gutiérrez de los Ríos propugna el estudio y la instrucción de los nobles, en páginas que directamente van escritas para sus hijos y en otros diversos pasajes del libro. Nos parece contemplarlo muy alejado del tipo del noble ocioso, sujeto a la «ley de la ostentación», enunciada por T. Weblen. Considera «el ocio el mayor fomento de los vicios», en el discurso XXX que está por entero dedicado al tema «del ocio y del trabajo». También Feijoo tiene un discurso muy parecido: «La ociosidad combatida...» En rigor se trata de un tópico que viene de atrás y que desde siglos antes, enunciado así en términos generales, se venía repitiendo y seguiría repitiéndose. Pero cuando el autor escribe el principio económico de que «ninguno se hace rico con la prodigalidad» (p. 160), se aproxima a una mentalidad de burgués, trabajador y ahorrativo, capitalizador e inversor. De ahí su elogio del trabajo, en el que se juntan ideas tradicionales de tipo moral, ideas renacentistas de tipo médico y, además, ideas económicas de inspiración precapitalista. Si Luque Fajardo pensaba que trabajar era «un camino de virtud», si Pedro de Guzmán comprobaba que «vemos cada día a los trabajadores sanos, robustos, ágiles», si Saavedra Fajardo declaraba que «en todos los hombres es necesario el trabajo», si J. de Zabaleta aseguraba que «no parece humano el que no trabaja», observamos que, insistiendo en esa línea, el conde de Fernán Núñez ampliaba ese elogio recibido del trabajo, con nuevos aspectos: «por medio del *trabajo y exercicio corporal* podemos únicamente conservar y aumentar la salud y robusticidad, que es nuestro más sensible y verdadero bien; que sólo por su medio podemos hacer siempre delectables los alimentos, los lechos y, en fin, todos los demás bienes o placeres corporales que con él conseguimos y no en otra forma; la abundancia en nuestra casa, la buena orden en nuestra familia, y, por último, el buen estado de todas las cosas que de nosotros dependen» (pp. 193-194). La afirmación de los placeres corporales, de los bienes de la abundancia y, por encima de esto, de la «buena orden», nos lo presenta como un propagador de ideas sociales y económicas propias de burgueses ilustrados.

Con frecuencia, me he negado a reconocer en escritores de materias económicas de los siglos XVII o XVIII —un Pedro de Valencia,

un Feijoo, etc.—, ni siquiera barruntos de fisiocracia: a mi modo de ver, no hay en ellos más que un agrarismo, que no por eso deja de ser interesante, pero en el que faltan dos piezas esenciales de una construcción político-económica de carácter fisiocrático: esos dos elementos son, dichos con los términos que los autores franceses de la escuela emplearon, el concepto del *produit net* y el del *impôt unique.* Pues bien, si nos fijamos en el desarrollo del discurso XXXIV, que trata de los tributos y rentas públicas y monedas», le veremos llegar a posiciones que entrañan, pienso yo, indudable novedad: sostiene que la cultura de los campos, así como las «manifacturas», el comercio y la navegación son las fuentes de toda riqueza (el comerciante todavía no es «clase estéril»); los tributos han de atenerse en su proposición a lo conveniente y útil; en relación con esto, ofrece una clasificación: pueden ser contribuciones sobre cosas reales o personales o sobre la industria y comercio; en materia de política tributaria se ha de pensar siempre en aligerar a los naturales y cargar sobre extranjeros; y pasando a la crítica de los impuestos, los más justos, para él, «son aquellos que se cargan sobre cosas reales y permanentes, como las tierras»: de la tierra viene toda riqueza, «y así imperceptiblemente ella es la que viene a pagar», por tanto, hay que «repartir respecto de ella la contribución, extinguiendo las demás» (pp. 220 y ss.). Y aquí sí parece insinuarse un criterio fisiocrático.

Situándose una vez más en la línea de transición entre las concepciones, tradicional y moderna, sobre moneda y precios —cuya conexión era algo que para los españoles quedaba bien clara desde que a mediados del XVI descubrieran la teoría cuantitativista—, sostiene Gutiérrez de los Ríos, primeramente, una doctrina metalista sustancialista, al parecer sin desviaciones: «siendo el valor intrínseco del oro y de la plata la regla general de todo comercio» (pp. 234 y ss.); conforme con ello, la moneda en su valor debe sujetarse a ese nivel del valor del metal que contiene, de manera que toda alteración, toda elevación que sea decretada por el poder público es vana, arbitraria e injusta. Podrá el poder gobernante obtener algún resultado con ella en los primeros días, no obstante, rápidamente vuelve a su valor natural. Pero, frente a ese primer momento de inmovilismo, el autor observa que no es ese valor fijo de la moneda el que determina, correlativamente, el precio de las mercancías. Por eso, añade que es en los «tratos» en los que «se regula el valor intrínseco de las monedas por los que los hacen»: se corresponden, pues, nivel de precios de las mercancías y nivel de estimación o precio de la moneda. Es, pues, resultado de libre contratación, la correspondencia entre ambos niveles, cosa que ya sabía Saravia de la Calle y otros, que algunos

no alcanzaron, sin embargo, a captar, pero que Gutiérrez de los Ríos, después de su primer momento de aceptación del modelo tradicional, llega a aceptar con toda claridad, avanzando hacia el reconocimiento de las condiciones del mercado libre.

Gutiérrez de los Ríos hace suyos uno de los principios axiológicos de la mentalidad burguesa ilustrada: la «felicidad» que aparece no sólo mundanizada, sino que, en la definición que da de ella, coincide con la que, en defensa de Epicuro y en aceptación de su doctrina ética, exponían otros novadores, hasta llegar a Feijoo, quien dedica un discurso al tema. «La entera fruición de la tranquilidad y alegría que explicamos con esta voz *felicidad*» (p. 404), dice Gutiérrez de los Ríos, es decir, según explica a continuación, la tranquilidad del espíritu y la indolencia (esto es, la ausencia de dolor) del cuerpo: hay una perfecta equivalencia entre esta fórmula y la definición epicúrea del deleite que dara Feijoo. Una concepción en tales términos de la felicidad lleva al autor a la defensa del gusto por la naturaleza y del placer de los divertimientos campestres (p. 238).

Aunque se ocupa poco de la materia de formas de Gobierno, para acabar recogeremos su opinión de que, si bien hay tres consabidas formas, sin embargo, «insensiblemente se reduce casi a Monarquía toda República», a la vez «que no puede haber Monarquía en que no se ejerza una forma de República» (p. 185). Esto es muy diferente y es mucho más que el multisecular tópico del «gobierno mixto». Nos parece ver aparecer, antes de ahora, uno de esos *royalistes-républicains* que, bajo la influencia del sistema político británico, unas décadas más tarde admiraría Voltaire. Diríamos que se trata de un eco más de la fórmula del gobierno mixto, transformada ya inicialmente bajo el modelo de la constitución de Inglaterra.

JOSE ANTONIO MARAVALL

Facultad de Ciencias Políticas y de Sociología.
Universidad Complutense. MADRID.

POEMAS *

ESTAMPA

sea la máscara los cabellos grises
ceñidos a la cabeza joven
sea el sombrero
y la ridícula corbata como una horca
sea la música: y el viejito bailando
gracias al flexible bastón

vuelvése hace una reverencia
con gesto tímido
recoge las monedas se abre paso
rumbo a la barra: bebe y paga

la noche como una boca ávida
le espera afuera: quitándose el disfraz
sale y se pierde

AMOROSA I

ruido de copas pájaros clavados / esplendor de la fiesta / brillos roces cadáveres / flor podrida tu boca / escribo en la distancia / laberintos de música / cuerpos chocando manos garras no huyes / ah si entrara la noche / sobre la alfombra perlas / flechas torpes los rostros / pianos cortinas luces / ah si llegara el viento / ruedan platos y anillos / escribo en la distancia / grandes trozos de sombra rompiéndose en el aire / bosque de piernas dedos como paraguas / lenta lluvia de besos / ojos partidos frutas espasmos congelados / logro verte perdida / escribo en la distancia

---

* De los libros *No se hagan ilusiones* y *Marga sonrisas.*

OBJETIVAMENTE

visto desde arriba el acuchillamiento
parecería un dulce espasmo compartido
ese ritmo ese sacudirse de cuerpos
el grande y el pequeño el que mueve
su brazo como penetrando —y penetra
como abriendo — y abre
y al que le corresponde recibir

ellos los dos
vistos pues desde arriba
siguiendo la mirada la línea que va
hasta la acera junto al muro lleno de sombra
envuelto a la vez de silencio y ruidos
de ruidos que sumándose dan un silencio
opacado todo pues — aquí no llega sino la escena
desdibujada y muda

y vistos a la misma altura serían posiblemente
una espalda ligeramente curva — de hecho inclinándose
más y más mientras el otro
sus piernas
se tienden en armonía horizontales
una espalda digo y las piernas
para no insistir en lo escultural
en el grupo perfecto que forman espalda piernas
brazo o lo que queda del brazo del uno
fuera del pecho del otro
ojos desparramados saliéndose
de su función elemental de ver: matando y
muriendo por con y desde los ojos
bocas que sería largo imaginar
aureolas de cabellos por así decir congelados
aunque también representando
la agonía de una tormenta en miniatura
luego decir lo de la sangre que ya tiene
que haberlo manchado todo: en fin
puede ser repugnante

visto finalmente desde abajo
desde la caída del cuerpo

desde lo oscuro más oscuro si cabe expresarse de tal modo
y desde la muerte arriesgando la imagen
apenas habría ya nada que ver

CORTE

este hombre puede matarme
quiere matarme
va a matarme
con su grande tijera zas
con su enorme navaja ras
por la derecha por la izquierda
gira en mi torno zas ras zas
avanza retrocede ras
este hombre de blanco que vive entre espejos
que vive de polvos y perfumes
que se repite en los espejos brazo en alto
mano que desciende
tijera navaja zas ras zas
ras:
me mató

AMOROSA II

decapitado sobre el mármol
purísimo de tu memoria
el recuerdo me deja clavado ahí

en torno pasas tú la siempre bella
mirándome con ojos
de congelada perfección

dado el trance
saco la lengua y muero: oh niña
de los versos

HUMILDEMENTE

mis amigos saliendo por el techo
mis amigos cayendo por el aire
mis amigos: salsa de mis amigos

oh suicidas benditos: ¡respetadme!
los recojo en el verso como puedo

USTED

a usted como que le entristece la lluvia
usted como que no quiere hablar de la lluvia
porque dice que la lluvia no es socialista
que no está humanizada
que cuando tenga un techo de plástico en la cabeza
algo así como un sombrero de plástico
entonces va y habla de la lluvia
dice: la lluvia socialista no moja a nadie
cae sobre el plástico y no moja
corre por sus canalitos y la hacemos energía
la hacemos muebles la hacemos libros
pero a usted le entristece la lluvia
a usted se lo come la lluvia
la tiene dentro
le cae dentro la lluvia y no hay plástico que valga
entonces no me joda y hable de la lluvia
la lluvia y su tristeza es lo que tiene ahora

ADIOS

tanta memoria no tiene una ciudad

monta ya el cadalso cuelga
el recuerdo mécelo
dulcemente en la música
abrázalo si quieres
en el más último momento pero
no insistas

llueve y es tarde: imposible volver
tampoco tú te hagas ilusiones

JULIO E. MIRANDA

Avda. Universitaria, esq. Codazzi.
Edificio Llaeco, apto. 23-A.
Los Chaguaramos.
CARACAS 104 (Venezuela).

TEORIA DEL ESPACIO GEOGRAFICO AL INTERNO DE LAS FILOSOFIAS DE LA HISTORIA: HEGEL Y TOYNBEE

1. HEGEL: NATURALEZA E HISTORIA

Comenzamos por señalar la idea central de la concepción de la historia que Hegel aporta al pensamiento filosófico para concretar a continuación lo que él llama «fundamentos geográficos de la historia universal», o, lo que es lo mismo en su terminología, «la conexión de la naturaleza y la historia» (1). Para Hegel, la razón es el protagonista de la historia: «la única idea que aporta la filosofía es esta simple idea de que la razón gobierna al mundo y de que, en consecuencia, la historia universal es racional». Pensadores posteriores a Hegel se esforzarán por poner otros fundamentos menos transparentes en la entraña misma del acontecer histórico: el instinto, la voluntad de poder, la transformación y apropiación económica de la naturaleza, el inconsciente y su pulsión biológica, etc. Para el cristianismo será la «providencia» el secreto último y la definitiva razón que se esconde tras las *res gestae* de la humanidad en su distensión temporal. Y la sistemática de esta visión alcanza su expresión máxima

---

(1) Transcribimos aquí el original de una amplia conferencia sobre el tema del espacio en la filosofía de la historia. Hemos preferido desglosar el aparato crítico y no privar a estas líneas de su ligereza original. Las reflexiones se definen como una lectura de las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* y de *Estudio de la historia* al respecto. Para una enmarcación de este breve análisis dentro del específico tratado teórico del espacio, especialmente desde la geografía, política, sociología y antropología: Gottmann, J.: *La politique des etats et leur geographie*, París, 1952; Bachelard, G.: *La poétique de l'espace*, París, 1957; Terán, M. de: «La causalidad en geografía humana», en *Estudios Geográficos* 67-68 (1957), 273-308; Matore, G.: *L'espace humain*, París, 1962; Migliorini, E.: *La terra e gli Stati*, Nápoles, 1966; Idem: *Gli uomini e la terra*, Nápoles, 1971; George, P.: *Sociologie et géographie*, París, 1966; Idem: *L'action humaine*, París, 1968; Labasse, J.: *L'organisation de l'espace*, París, 1966; Dollfus, O.: *L'espace géographique*, París, 1970; Burhenne, E.: *Raum und Natur*, I-III, Berlín, 1962-1971; *Handwörterbuch der Raumforschung und Raumordnung* (Publicaciones de la Akademie für Raumforschung), I-III, Hannover, 1970; Moles, A. A.; Rohmer, E.: *Psicología del espacio*, París, 1972. En España debemos destacar unas luminosas páginas de un gran teórico de la fundamentación del saber histórico, que lleva por título «La presión del contorno y la acción liberadora de la historia». Cf. Maravall, J. A.: *Teoría del saber histórico*, Madrid, 1967, pp. 293-306. Igualmente lúcido es su análisis de la dependencia y liberación de la teoría de la historia respecto al naturalismo, en el caso concreto de Toynbee: *O. c.*, pp. 255 y ss.

en *De civitate Dei.* De este *magnum opus et arduum* hasta las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* va una secreta corriente interior.

Hegel insiste en la «liberación real del espíritu» partiendo de su fundamental e indeclinable afirmación: «el hombre en cuanto hombre es libre». Tal proceso liberador o historia de la libertad recorre varios estadios [que son las tres partes fundamentales de las *Vorlesungen:* 1) La razón en la historia; 2) el mundo oriental; 3) el mundo griego y romano, y 4) el mundo germánico]. La humanidad ha pasado por cuatro etapas, dispuesto cada pueblo, en su hora histórica, para recorrer «la parte de camino que el espíritu le asigna». La infancia es el oriente y el despotismo oriental: «los orientales no saben que el espíritu o el hombre en cuanto tal es libre en sí, y, como no lo saben, no lo son: sólo saben que hay uno libre..., ese uno es el déspota». La juventud es el mundo griego, con él surgió por vez primera la conciencia de la libertad: «ellos sólo sabían que hay algunos hombres libres, no que lo es el hombre en cuanto tal». El mundo romano es la edad viril, con las mismas características que el griego. El mundo germánico, dentro del cristianismo, es la adultez de la historia, la vejez del espíritu —diferente de la vejez biológica—, la madurez perfecta. Aparece aquí la conciencia de que el hombre en cuanto hombre es libre, de que la libertad del espíritu constituye su naturaleza más propia. Hoy, en el estado moderno, nos encontramos más allá de la vejez, en una situación en la que el espíritu supera su dramático devenir para alcanzar su pleno desarrollo en el libre devenir (2).

---

(2) Nuestras continuas referencias a *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal,* trad. de J. Gaos, Buenos Aires, 1964, vols. I-II, 391 y 415 pp., se ciñen a las páginas 17-220 del vol. I (versión de la edición elaborada por G. Lasson en 1917 y reeditada en 1920, 1930 y 1940). Igualmente decimos referencia a la publicación castellana parcial de la obra: *La razón en la historia,* trad. de C. A. Gómez, Madrid, 1972, espec. pp. 233-320 (versión establecida sobre la edición de J. Hoffmeister en 1955 y reimpresa en 1968). Señalamos algunas obras de mayor vuelo en torno a la historiología hegeliana: Lasson, G.: *Hegel als Geschichtsphilosoph,* Leipzig, 1920; Kroner, R.: «System und Geschichte bei Hegel», en *Logos,* XX (1931), Helft 2; Hyppolite, J.: *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel,* París, 1948; Massolo, A.: «Per una lettura della "Filosofia della storia di Hegel"», en *Studi Urbinati,* 33 (1959), 5-26; Iggers, G. G.: *The german conception of history,* Middetown, Conn. 1968; Beirwaltes, W.: «Geschichtlichkeit als Element der Philosophie», en *Tijdschrift voor Filosofie,* 30 (1968), 248-263; O'Neill, J.: *Hegel and Marx on history as human history,* en *Akten des XIV. Internationalen Kongress für Philosophie,* Bd. 2, Wien, 1968, pp. 96-103; Perkins, R. L.: «Die Geschichte, die Bewegung und die Entwicklung als Probleme in der Philosophie Hegels», en *Hegel Jahrbuch* (1973), 102-107; Seeberger, W.: «Hegels Philosophie und seine Konzeption der Weltgeschichte», en *Universitas,* 29 (1974), 293-297; Wilkins, B. T.: *Hegel's philosophy of history,* Ithaca, 1974; Maurer, R.: «Die Aktualität der hegelschen Geschichtsphilosophie», en *Hegel-Bilanz* (1974), 155-174; O'Brien, G. D.: *Hegel on reason and history. A contemporary interpretation,* Chicago, 1975.

1.1. *Significación de la geografía física en la concepción hegeliana de la historia*

La primera parte de las *Vorlesungen* va dirigida a dilucidar los fundamentos de la conceptiva de la historia: concepción general de la filosofía de la historia como la realización del espíritu en la historia, la marcha misma del acontecer histórico, los fundamentos geográficos de la historia universal y la división del proceso de la historia universal.

En la pretensión hegeliana de someter al tribunal de la razón a todo el ser y al devenir, tal intento se ve enfrentado a la realidad geográfica y discurre sobre el lugar que éste ocupa en la gran marcha de la libertad, en el «gran día del espíritu». No entramos aquí en una especulación, desde la filosofía de la historia, sobre el medio geográfico ni en la secuencia teórica de tal ámbito, ya que es sin duda un temario constante, especialmente en el «crescendo» que esta disciplina experimenta a partir de G. Vico *(Una ciencia nueva sobre la naturaleza de las naciones)*, J. Bodino *(Los seis libros sobre la República)*, H. Taine *(Ensayos sobre la literatura inglesa)*, Collingwood *(Idea de la naturaleza, Idea de la historia)*, hasta el último gran tratadista de la filosofía de la historia, A. J. Toynbee *(Estudio de la historia)*, sin hacer hincapié en ensayistas menores, aunque sí específicos de tal temario. No es de extrañar, pues, que Hegel, cumbre y madurez de la filosofía de la historia y de la filosofía misma, ponga en la base de su gran obra historiológica «las condiciones naturales, el fundamento geográfico» (3).

1.2. *Analítica hegeliana de lo geográfico*

El análisis de lo geográfico por parte de Hegel está presidido por una premisa general que se establece así: desde el momento en que el

---

(3) No entramos aquí en un análisis revisionista desde la epistemología y la metodología acerca de los ejercicios de la razón sobre el concreto histórico, sobre estos constructores de nuevos «millenium» y de nuevas «ciudad de Dios». Para Hegel, tal contraindicación tendría un lugar caracterizado en Popper, K.: *The open society and its ennemies*, vol. II, Princeton, 1950, espec. pp. 223-273 y 642-660. Para Toynbee, entre otros muchos también: Kosminski, Y.: *Professor Toynbee's Philosophy of History*, Londres, 1966. Ni insertamos el pensamiento de estos teóricos del espacio desde las sugerencias de Abenjaldún, Montesquieu, Hume, Taine, etc. Se nos antoja aducir la presencia significativa de Marx y Engels a este respecto: «La primera premisa de toda historia humana es, naturalmente, la existencia de individuos humanos vivientes. El primer estado de hecho comprobable es, por tanto, la organización corpórea de estos individuos y, como consecuencia de ello, su comportamiento hacia el resto de la naturaleza. No podemos entrar a examinar aquí, naturalmente, ni la contextura física de los hombres mismos ni las condiciones naturales con que los hombres se encuentran: las geológicas, las oro-hidrográficas, las climáticas y las de otro tipo. Toda historiografía tiene necesariamente que partir de estos fundamentos naturales y de la modificación que experimentan en el curso de la historia por la acción de los hombres.» *Cfr. La ideología alemana*, trad. de W. Roces, Barcelona, 1972, p. 19.

espíritu entra en la existencia se sitúa en la esfera de la finitud y, con ello, en la esfera de la naturaleza. La historia universal, que es la marcha del espíritu en el mundo, toma conciencia de sí o cuerpo, como existente en un pueblo concreto. Así, tal principio general se sitúa en el espacio y en el tiempo. El principio universal aparece como un principio particular, esto es, como un principio natural o determinación de la naturaleza. Es la famosa tesis hegeliana de «la conexión entre lo espiritual y lo natural». Todo pueblo, representación de un grado particular en la evolución del espíritu, es una «nación». Este aspecto natural nos obliga a penetrar en la «esfera de lo geográfico», en el estudio de la naturaleza. En esta existencia natural están conjuntados dos aspectos: la voluntad natural del pueblo o manera de ser subjetiva y la naturaleza exterior. El hombre, a esta luz, no aparece como un ser libre, sino como un ser natural, un ser sensible, con ese doble aspecto de la naturaleza subjetiva y la externa.

En la conceptualística de Hegel, el aspecto geográfico pertenece a la naturaleza exterior. Las diferencias naturales deberán ser estudiadas, pues, como posibilidades particulares, esto es, conexionadas con la subjetividad humana. «No nos proponemos conocer el suelo como un local externo, sino el tipo natural de la localidad, que corresponde exactamente al tipo y carácter del pueblo, hijo del suelo.»

Pero la conexión de la naturaleza con el carácter de los hombres debe ser matizada. Si por una parte parece ser contraria a la voluntad humana, por otra no debemos pensar el espíritu como algo puramente abstracto. Así, tal dependencia no puede ser formulada de manera tal que el carácter de los pueblos fuera estrictamente conformado por las condiciones naturales del suelo; ni pasar de un abstractismo a una recepción posterior de contenido del espíritu en la naturaleza.

Aquello que primaria y fundamentalmente aparece en la historia son «espíritus particulares». Pero la razón nos muestra «cómo lo particular está contenido en lo universal». Hegel no precisa más en su fenomenología sobre esta conexión.

Pasa a reflexionar sobre un dato concreto, el clima. Hegel rechaza como «manera vulgar de pensar» la creencia de que «el espíritu particular de un pueblo» coincide y es tributario por entero del clima. Si es verdad, dice, que «el dulce cielo jónico» produjo a Homero y sus poemas, la costa de Asia Menor, siendo siempre la misma, no ha producido ningún nuevo Homero, especialmente —y aquí afila Hegel su ironía— bajo el dominio de los turcos. El clima tiene, no obstante, su influencia. En tal valoración Hegel es tributario de Bodino: «ni la zona cálida ni la zona fría son suelo abonado para la libertad de los

hombres, para que en ellas se desarrollen pueblos importantes en la historia universal».

En el despertar del hombre a la libertad hay una necesaria relación a la naturaleza. Desde ésta llega el hombre a alcanzar aquélla, como libertad interior. Cuando la naturaleza es demasiado poderosa sobre el hombre tal liberación es más difícil. La naturaleza significa aquí la cantidad frente a la libertad, que es cualidad. «Los extremos, dice Hegel criticando a Aristóteles, no son favorables para el desarrollo espiritual.» Ni la zona cálida ni la fría facilitan el movimiento del hombre hacia la libertad, es decir, no le presentan medios para pensar en los intereses más elevados; «el hombre se mantiene en estas zonas, dice el filósofo de Berlín, harto embotado». Es aquí un fiel heredero de la tesis del desafío del medio al hombre. Cuando los elementos de aquél son demasiado grandes, el hombre se siente impotente para vencerlos. Ambas zonas, la cálida y la fría, quedan excluidas del «espíritu libre», no son ellas precisamente «el teatro de la historia».

La zona templada será, frente a las anteriores, la que ofrecerá «el teatro para el drama de la historia universal». Y dentro de ésta, la parte septentrional. La zona templada es como una síntesis de las partes del mundo. En ella aparecen, a diferencia del norte y del sur, una serie de productos naturales, comunes, y una gran riqueza en el aspecto botánico y zoológico. Tales dotaciones, a la vez que restringen la violencia de las zonas extremas, son como terreno abonado para el salto a la libertad, para el encuentro del hombre consigo mismo.

Pasa Hegel a analizar la tierra y el mar y la conexión entre ambos. Respecto a la tierra hay que destacar tres fundamentales diferencias: las altiplanicies sin agua, las altiplanicies con valles surcados por ríos y las altiplanicies con litoral. La altiplanicie con grandes estepas y llanuras propicia al hombre, pero con «impulsos de naturaleza mecánica y violenta». Concreta Hegel que «son las residencias características de los pueblos nómadas del mundo antiguo», de los pueblos mongólicos y arábigos. Tales pueblos obedecen a un principio inestable, no están encadenados al suelo y desconocen por tanto las formas de convivencia que la agricultura engendra. Pueblos de organización patriarcal son inducidos a un «vagabundaje» no uniforme.

En las llanuras altas, si están surcadas por montañas, estos pueblos se afirman como pueblos fuertes; los de las llanuras bajas, por el contrario, son impulsados a la invasión y al robo de los pueblos sedentarios más pacíficos. Esta geografía desarrolla en tales pueblos un «espíritu de independencia indomable», propiciado por las grandes alternativas del clima, los bruscos cambios de invierno y verano, y por

la gran variedad de peligros, a la vez que están dominados por un «sentido de aislamiento abstracto». Cuando la estrechez y la presión del territorio se acentúan sobre tales pueblos, surge un jefe que los precipita sobre zonas más abiertas. La mayor parte de los pueblos de Asia han obedecido al ritmo de estas oposiciones naturales.

Cuando las altiplanicies rodeadas de un cinturón de montañas son rasgadas por corrientes de agua, surgen en ellas notables diferencias, según que los nacimientos de los ríos estén cerca o lejos del mar. Frente a la vida de los pueblos cercados por cadenas montañosas, cuyo patrimonio fundamental son los animales y se caracterizan a su vez por la no previsión de los recursos y los cambios bruscos de un ánimo pacífico a un extremado espíritu de devastación, los habitantes de altiplanicies surcadas por vías de agua conforman ya un tanto su vida a los lechos, especialmente los prolongados, abiertos por las aguas. La presión vital originada por recintos cerrados tiene así una forma de escape natural.

El valle es, para Hegel, la región de la transición. Grandes corrientes de agua discurren por la llanura haciendo fértiles los suelos por el acarreo constante de tierra, lo que propicia la aparición de los grandes centros de la cultura. El matiz principal señalado por Hegel es el de que estos pueblos no se lanzan al exterior, sino que contentan su quehacer en la «cultura interior». Aparece la agricultura, la vida en común y los derechos y deberes que tal vida trae consigo. La agricultura potencia en el hombre la inteligencia y la previsión: la invención de instrumentos, el control previsivo de las estaciones del año, la propiedad, el derecho y, con ellos, la división en clases.

Al aparecer la forma comunitaria de vida se supera la soledad natural. Aparece un estado de universalidad que excluye y supera lo puramente singular, estado que posibilita la aparición de un gobierno general y del imperio de la ley. En la historia, comenta Hegel, los imperios de China, del Ganges, del Indo y del Nilo encarnaron este proceso.

Pasa Hegel a considerar un tercer elemento, que retiene como fundamental: los litorales; extendiendo su reflexión al agua y al mar. Si la montaña separa, el mar, contra la opinión común, une. «Cádiz estaba más ligada a América que a Madrid.» El río que surca el país o el mar que baña las costas son constitutivos de tales países, son vías abiertas permanentemente a la comunicación, al intercambio, al descubrimiento y a la aventura. Así el caso del Nilo, del Atlántico o del Mediterráneo («elemento de unión de las tres partes del mundo, convertido por ello en el centro de toda la historia universal; todos los grandes estados de la historia antigua se encuentran en

tonrno a este ombligo de la tierra»). Por ello, dice Hegel, «es más fácil la comunicación entre América y Europa que en el interior de Asia o de América». El litoral es uno de los elementos esenciales de diferenciación entre los pueblos. El ejemplo típico para Hegel es Holanda. El mar engendra una manera propia de vivir, de costumbres y de caracteres. «El mar es lo ilimitado», y al sentirse el hombre ante esta infinitud del mar nace en él el afán de trascender lo ilimitado, al contrario que la tierra y el valle, que fijan al hombre en dependencia obligada con el terruño. El mar es un desafío, una permanente invitación al valor, a la conquista y también a la adquisición y a la ganancia. El tráfico marítimo, dice el autor de las *Vorlesungen*, fomenta en el individuo la conciencia de mayor libertad, de más independencia, a la vez que la peligrosidad permanente invita al hombre a la astucia. Esta «planicie infinita es absolutamente blanda», el mar es «el elemento más astuto, más inseguro, más mendaz». Es, por tanto, algo más que pura cesación de la tierra, es un elemento constitutivo y configurante del hombre.

Clima, tierra y mar son las tres determinaciones naturales en las que aparece la dependencia esencial de los pueblos respecto de la naturaleza. Los caracteres más acusados son los nacidos de la tierra firme y los del litoral marino. El estado más maduro será aquél capaz de reunir en una síntesis mejor ambos principios: la firmeza de la tierra y el carácter errabundo de la vida marina. Tales diferencias, que Hegel llama «principios», se hallan en las tres partes del mundo (América y Oceanía no cuentan para el gran hermeneuta de la historia). En Africa domina el principio de la altiplanicie, de lo informe. Asia es un lugar de contrastes, dominando preferentemente los valles circunscritos en sí mismos. Europa es la parte del mundo en la que se combinan los tres principios, en la que la historia llega a su culmen. El hombre europeo es el hombre más universal. Si Asia es el orto, Europa es la plenitud del «largo día del espíritu». Al incluir en ella al mar aparece la versión de la vida hacia afuera, el hombre comienza a trascenderse a sí mismo. Mientras que Asia, al volver la espalda al mar, enmarca y concluye sus horizontes en la montaña, en la «repetición cósmica del día y de la noche». Europa es apertura, novedad, libertad. Ella encarna por excelencia la tesis hegeliana que sugeríamos al principio: «lo natural y lo espiritual forman un conjunto vivo que es la historia» (4).

---

(4) Hay toda una secuencia, fácilmente detectable, un manifiesto hilo conductor de las generalizaciones hegelianas sobre el «imperativo territorial» al interno de la teoría geopolítica y de las relaciones internacionales. Hoy, frente a tales macroideaciones, los analistas de este campo se concretan en la valoración del impacto real del ambiente en la marcha

2. TOYNBEE: «MANKIND AND THE MOTHER EARTH»

Acometemos aquí, siquiera de forma somera, una presentación del medio geográfico en la obra de A. J. Toynbee. Intento que debe salvar dos serias dificultades: la de la magnitud desmedida de la obra toynbeeniana y su polivalencia —uno de los alardes eruditos más desmedidos en lo que va de siglo—, y, por otra parte, el método mismo de Toynbee al afrontar los problemas. Toynbee no viene de la escuela de la filosofía clásica, de aquellos pensadores sistemáticos que construyen *more geometrico*. Toynbee es por antonomasia el cultivador del ensayo: amplia experiencia de los hechos, inmenso bagaje cultural e incidencia en el corazón de los acontecimientos de una época. Su ensayística se debate entre la historia teórica y empíricamente tratada, haciendo de su aportación una afortunada combinación de los campos de la historiología y de la filosofía de la cultura, tomadas más desde la sociología que desde la estricta aprioridad filosófica.

Dentro de la que podríamos llamar su *Weltanschauung* de la historia, en *A Study of History* tiene la geografía su significativo puesto y su necesaria inferencia. Precisamente al mover su metodología el analista inglés desde la observación y la comparación de las civilizaciones y de los procesos históricos concretos, esto es, desde el estrato sociológico de la historia, la geografía es, sin lugar a dudas, el punto de partida obligado de su hacer.

No obstante, la dificultad arriba reseñada, referente al método toynbeeniano, es decir, su argumentación fáctico-comparativa y no teórico-sistemática, hace muy difícil una lectura a través de su intrincada selva de papel de lo específicamente geográfico. La geografía y sus grandes temas no son presentados y dilucidados en sí mismos, sino que es la geografía concreta de este o aquel país, de esta o aquella civilización (en concreto, Toynbee habla de veintitrés civilizaciones, dieciséis de las cuales son filiales y seis propiamente originarias), a propósito de su significación en la génesis, crecimiento y descomposición de tales entes histórico-geográficos.

---

del acontecer histórico. «Las generalizaciones geopolíticas no parecen hoy admisibles, por falta de base experimental suficiente, y han de considerarse como meras intuiciones, no confirmadas por la experiencia», cfr. Medina, M.: *La teoría de las relaciones internacionales*, Madrid, 1973, p. 160. En pp. 160-162 se hace un somero enunciado de esta secuencia argumental sobre los factores ambientales, desde la geopolítica clásica (Ratzel, V. de la Blache, Haushofer, Kjellén, Mahan, Mackinder, Huntington, Weigert) hasta los teóricos de la tecnología (Herz, Haskins, Ogburn, etc.) y la demografía (Falk, Sprout, etc.). Luminosa al respecto es también su otra obra: *La teoría de las relaciones internacionales como sociología*, Madrid, 1963. Para una apreciación global de Hegel en este marco: Kelly, G. A.: *Idealism, politics and history. Sources of hegelian thought*, Cambridge, 1969.

Desentrañamos, pues, aquí tan sólo las tesis fundamentales de su *A Study of History*, y no consideramos otras obras de indudable valor para la geografía (5), ni entramos en una valoración de las críticas —severas muchas de ellas— que las afirmaciones filosóficas, religiosas, históricas, antropológicas y geográficas de Toynbee han suscitado (6).

2.1 *Significación del contorno en la génesis, crecimiento y colapso de las civilizaciones*

2.1.1 *La teoría contornal y la génesis de las civilizaciones.*—El problema de la génesis de las civilizaciones es afrontado por el historiador inglés con referencia a tres factores: la *vis inertiae*, la raza y el contorno. La *vis inertiae* es un factor negativo. Cuanto mayor peso tenga ésta como factor retardante, mayor será la fuerza que debemos adscribir al factor positivo —sea el que fuere— de la génesis de las civilizaciones.

---

(5) Para el desarrollo de sus tesis sobre la naturaleza de las génesis de las civilizaciones: *Estudio de la historia*, I, trad. de J. Perriaux, Buenos Aires, 1951, espec. pp. 209-273; II, trad de. M. R. Bengolea, pp. 15-392. Igualmente, para el proceso de crecimiento de las civilizaciones: *Estudio de la historia*, III, trad. de V. Fatone, Buenos Aires, 1953, pp. 13-235. De manera semejante para los procesos de colapso y desintegración de las civilizaciones: *Estudio de la historia*, IV/1, trad. de V. Fatone, Buenos Aires, 1955, pp. 17-133, y V/1, Buenos Aires, 1957, *passim*, respectivamente. Entre su *magnum opus* señalamos algunas creaciones más cercanas al temario geográfico: *East to West: A Journey round the World*, Londres, 1958; *Between Oxus and Jumna*, Londres, 1961; *The Economy of the Western Hemisphere*, Londres, 1962; *Between Niger and Nile*, Londres, 1965 *Between Maule and Amazon*, Londres, 1966; *Half the World: the History and Culture of China and Japan*, Londres, 1973; *Cities on the Move*, Londres, 1970; *Mankind and the Mother Earth*, Londres, 1976. Para una enumeración, aunque insuficiente, de las variadas publicaciones del historiador y filósofo de Oxford: Popper, M.: *A Bibliography of the Works in English of Arnold Toynbee 1910-1954*, Londres, 1955.

(6) Entre los autores críticos del punto de partida epistemológico de este «constructor de pirámides», además de los señalados Popper y Konsminsky, Geyl, P.: *Debates with Historians*, The Hague, 1955; Id.: *Die Diskussion ohne Ende*, Darmstadt, 1958; Ruhnow, M.: *Uber die objektive Gesetzmässigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung (Eine Auseinadersetzung mit der subjektivistischen Geschichtsauffassung Arnold Toynbee)*, Leipzig, 1963; Werner, H.: «Spengler und Toynbee», en *Deutsche Vierteljahrschift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29 (1955), 528-554 [para una comparativa de la perspectiva toynbeeniana con la spengleriana al respecto del espacio y de la técnica: *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, trad. de M. García Morente, 1/I: *Forma y realidad*, Madrid, 1923, pp. 247-274; 2/III: *Perspectivas de la historia universal*, Madrid, 1949, pp. 160-223, y *El hombre y la técnica, y otros ensayos*, Madrid, 1947]; Barnes, H. E.: *Arnold Joseph Toynbee. Orosius and Augustine in Modern Dress*, en *An Introduction to the History of Sociology*, Chicago, 1948, pp. 717-736; Anderle, O. F.: *Das universalhistorische System Arnold Joseph Toynbee*, Frankfurt a. M., 1955; Id.: «Die Toynbee Kritik. Das universalhistorische System Arnold J. Toynbee im Urteil der Wissenschaft», en *Saeculum*, 9, 2 (1958), 189-259; Gargan, E. T. (ed.): *The Intent of Toynbee's History. A Cooperative Appraisal*, Chicago, 1961; Montagu, M. F. (ed.): *Toynbee and History. Critical Essays and Reviews*, Boston, 1956; Mason, H. L.: *Toynbee's Approach to World Politics*, The Hague, 1958. Además de los ámbitos de la teoría histórica, debe ser enmarcado el pensamiento historiosociográfico en la historia del pensamiento filosófico sobre la técnica y en el ecológico sobre la tecnología.

La raza designa la posesión de alguna cualidad distintiva y heredable en grupos particulares de seres humanos. Quienes esgrimen la raza como factor generador de civilizaciones suponen una correlación entre cualidades psíquicas valiosas y ciertas características físicas. Estos defensores occidentales de las teorías raciales (Toynbee hace especial referencia a la visión de la historia desde la raza establecida por Gobineau) ponen como característica principal el color. Para Toynbee tal fundamentación es inconsistente, y lo demuestra con una apelación a lo empírico: no se cumple siempre y en todas partes la correlación invariable raza blanca-civilización (así, por ejemplo, los japoneses, desprovistos de vello, se consideran superiores a sus vecinos septentrionales, más semejantes a sus antepasados antropoides). Ciertamente las razas blancas están a la cabeza como creadoras de civilizaciones, pero ni todas ni sólo las razas blancas han generado civilizaciones. El racismo moderno, según Toynbee, es más ideológico que científico. Está inspirado, a tenor de una atrevida tesis suya, por el protestantismo, que absorbió el racismo del Antiguo Testamento. En nuestra sociedad occidental el factor discriminatorio hasta la época de los descubrimientos fue la religión; a partir de entonces, con el descubrimiento de nuevas razas, el factor discriminatorio se trasladó a las características externas.

Pasa Toynbee a reflexionar sobre el influjo del contorno físico en el nacimiento de las civilizaciones. Fueron los griegos los que, tras su expansión, intentaron explicar las diferencias culturales descubiertas recurriendo a las diferencias de hábitat geográfico: al suelo y al clima. Llama Toynbee *locus classicus* a esta teoría, que tendrá una larga tradición en la filosofía de la historia y en la teoría política (recuérdese a Vico y a Bodino al respecto, entre otros), al tratado hipocrático *Influencias de la atmósfera, el agua y la situación*, cuya tesis central sostiene que «el cuerpo y los caracteres humanos varían de acuerdo con la naturaleza de la comarca» (7).

Para el pensador inglés, al igual que en la cuestión de la raza, no hay una correlación necesaria entre carácter humano y contorno. Su prueba es, como siempre, empírica. Los valles del Nilo, del Indo y

---

(7) Comenta Toynbee los capítulos 13 y 14 de esta obra: *Estudio de la historia*, I, Buenos Aires, 1951, pp. 280 y ss., aludiendo al pensamiento de Herodoto y de Platón al respecto. El capítulo 24 de este apúsculo está vertido al inglés por Toynbee en otra obra antológica de textos de contenido historiológico: *Greek Historical Thought from Homer to the Age of Heraclius*, Londres, 1952, pp. 144-146. En esta antología abundan los temas al respecto del lugar de lo geográfico en la historia, especialmente la sección IV: «Law and Causation», pp. 139-149, y los parágrafos «The Influence of Sea Power on History», pp. 162-164, de autor anónimo del siglo V a. C., y «The Place of Geography in History», pp. 174-176, a propósito de Polibio.

los valles del río Grande y del río Colorado (y aun el valle del Jordán, aunque de dimensiones mucho más pequeñas) tienen características físicas semejantes y, no obstante, a excepción del valle del Nilo, no fueron sedes generadoras de civilizaciones. De igual modo, la civilización andina vino al mundo en una alta meseta, mientras que en las altas mesetas de Africa central, con similares características físicas, no fueron lugar generador de civilización. En conclusión, ni la raza ni el contorno pueden ser por sí mismos el factor generador e impulsor de la civilización. ¿Lo serán de su crecimiento o/y de su muerte? Toynbee responderá, consecuentemente, que tampoco.

El factor originante de las civilizaciones se concreta para Toynbee en el esquema «estímulo-respuesta», que es quizá la tesis más caracterizada de su obra y, sin duda, sugerente para la filosofía de la historia y de la cultura. Son, según tal esquema, las condiciones difíciles más que las fáciles las que propician tal alumbramiento de sociedades. Entre estas condiciones difíciles se cuenta, sin duda, el contorno físico. Concretamente lo que llama el autor del *Estudio* «el estímulo de los países duros» y «el estímulo del suelo nuevo». El contorno no es, pues, el único ni decisivo estímulo, sino uno más entre otros, tales como «el estímulo de los golpes» (derrotas militares), «el estímulo de las presiones fronterizas», «el estímulo de los castigos» (esclavitud, desprecio racial)... Estímulos que corresponden a un «entorno» humano más que a un «entorno» físico (8). Trae Toynbee en apoyo de ésta su tesis el pensamiento de Hume. Para éste el factor diferencial casi exclusivo es el entorno sociohumano y no el contorno físico-climático. Pasa por alto la teoría racial para centrar su refutación sobre la teoría contornal, dominante desde el pensamiento griego (9).

---

(8) Para una confrontación con los conceptos de «Umwelt» (von Uexküll) y «Welt» (Scheler, Heidegger, Gehlen, Lerch, Petersen, Guardini, Rahner, etc.) metafísica y antropológicamente tratados: Pieper, J.: *El descubrimiento de la realidad*, trad. de R. Cercós, Madrid, 1974: «De la apertura del mundo en el hombre», pp. 207-214, y «La interconexión del medio y del mundo en la existencia humana», pp. 223-229; Uña Juárez, O.: «Mundanidad y existencia. Para una fundamentación de la teología del mundo desde la antropología filosófica», en *La ciudad de Dios*, 189, 2 (1976), 221-239.

(9) Esta cuestión es concretada en un estudio específico: «La concepción de David Hume de la función del contorno como factor en las génesis de las civilizaciones», en *Estudio...*, I, pp. 507-517. Comenta la postura de Hume contraria a la teoría del dominio contornal sobre las sociedades expuesta en *Of National Characters*, 1784. Afirmación humeana que invoca a su favor las intuiciones de Estrabón (cfr. *Geographica*, lib. II) y de Abenjaldún (cfr. *Les Prolégomenes d'Ibn Khaldoun*, trad. de M. de Slane, París, 1863-1868, 3 vols.). De todo punto interesante es la reflexión del pensador africano sobre este crucial ámbito de la historia y de la sociología, que es traído a presencia de continuo por Toynbee. Señalamos los lugares respectivos de su gran obra: en el prolegómeno tercero, sobre la influencia de los climas en la fisiología, organización de la vida y costumbres; en el prolegómeno cuarto, sobre la influencia del aire en el carácter del hombre; en el prolegómeno quinto, la

2.1.2 *Crecimiento de las civilizaciones y significación del contorno en su proceso.*—Comienza el brillante ensayista inglés por notar dos criterios falsos a propósito del crecimiento de las civilizaciones: el dominio creciente sobre el entorno humano (conquista militar de los pueblos vecinos) y el dominio creciente sobre el contorno físico (mejora y perfeccionamiento de las técnicas materiales, la tecnología). Cree que la expansión militar es resultado del militarismo, el cual en sí mismo es un síntoma de decadencia. «El militarismo es una perversión del espíritu humano, llevado por canales de mutua destrucción... El arte de la guerra progresa a expensas de las artes de la paz.»

¿Existen pruebas de una correlación positiva entre perfeccionamiento técnico y progreso social? Parece ser que los modernos sociológos occidentales aceptan esta correlación. Aceptación para Toynbee muy sospechosa, ya que la «clasificación técnica ha sido aceptada ampliamente y sin crítica porque apela a las emociones de una sociedad fascinada por sus recientes triunfos técnicos». Por otra parte, los científicos actuales han sucumbido a la influencia sutil que el contorno local y temporal (exaltación de nuestro *hic et nunc* históricos) ejerce sobre ellos.

Finalmente, esta «clasificación técnica» del progreso nace, según el pensador inglés, de un « a priori»: entender el «crecimiento» como un movimiento en línea recta y la «civilización como un proceso unitario y único». Con ello nuestra «civilización occidental» se ha convertido en prototipo y medida de civilización en cuanto tal. Ha asimilado el mejoramiento a resultados materiales utilitarios. El industrialismo occidental ha concentrado todo su esfuerzo y atención en las relaciones de dominio hombre-naturaleza, olvidando las relaciones hombre-hombre, posiblemente las constitutivas de una civilización auténtica. En suma, la técnica puede muy bien estar perfeccionándose en el momento en que la civilización está en decadencia, y viceversa.

Este juicio toynbeeniano estriba en la fundamental distinción entre contorno físico y entorno humano. Traducimos «environment», siguiendo a Ortega, por «contorno» y no por «ambiente», y distinguimos

abundancia y carestía de alimentos y su influencia en la fisiología y moral del hombre. Para la actualidad y preeminencia de las teorías de este «arabischer Montesquieu»: Bousquet, G. H.: *Les textes sociologiques et économiques de la Mukaddima 1375-79*, París, 1965; Bouthoul, G.: *Ibn Khaldoun sa philosophie sociale*, París, 1930; Simon, H.: *Ibn Khalduns Wissenschaft der menschlichen Kultur*, Leipzig, 1959; Smidt, N.: *Ibn Khaldun, historian, sociologist and philosopher*, Nueva York, 1930; Gellner, E.: «From Ibn Khaldun to Karl Marx», en *Political Quarterly*, XXXII (1961), 385-392. De interés, asimismo, es la comparación de la reflexión toynbeeniana con Montesquieu (*L'Esprit des lois*, 1748) y el materialismo histórico-dialéctico. Para las relaciones entre geografía física e ideología en Toynbee, cfr. *Estudio...*, VIII, trad. de A. L. Bixio, Buenos Aires, 1961, pp. 78 y ss.

por nuestra parte, interpretando así una subyacencia al discurso de Toynbee, entre «entorno» humano y «contorno» físico. Con ello no hacemos sino señalar la intuición de Marx, continuada y profundizada por la Escuela de Frankfurt y por la sociología dialéctico-crítica, así como por las últimas corrientes ecológicas frente a la ecología clásica de la Escuela de Chicago, de acentuar la relación «cordial» —que Marcuse llama relación lúdica— entre hombre y naturaleza y, sobre todo, entre hombre y hombre. De este modo, para Toynbee no es la expansión geográfica ni tampoco el desarrollo de la técnica el criterio de crecimiento de las civilizaciones. ¿Existe tal criterio? Toynbee, acudiendo como siempre a la multitud de datos histórico-geográficos, atiende más al progreso real, consistente éste en una primera superación de los obstáculos materiales externos (dominio del contorno físico y humano) que permite que las energías de la sociedad den respuestas a incitaciones que son internas antes que externas, espirituales antes que materiales.

De este modo, el esquema de incitación-respuesta cambia de escenario. Las incitaciones no vienen ya del exterior —contorno físico o humano—, sino del interior de las sociedades. Y las respuestas victoriosas no son superación de obstáculos externos o triunfos sobre enemigos externos, sino autoarticulación o, mejor, autodeterminación interna de la propia civilización. «El progreso real es progreso hacia la autodeterminación.» El crecimiento por ello significa que la civilización en crecimiento tiende a convertirse en su propio contorno, en su propia incitación y en su propio campo de acción.

No resistimos a la tentación de traer brevemente a presencia la sugestiva comparación toynbeeniana entre la problemática de la civilización del antiguo Egipto y la de nuestra propia civilización occidental hoy. Cuando los egipcios vencieron el contorno y sometieron a su voluntad el agua, el suelo y el valle del Nilo, surgió el problema de la utilización de la maravillosa organización ahora en sus manos. Era una incitación moral. ¿Emplearía su poder material y humano para mejorar la suerte de todos los habitantes del país? Conocemos la respuesta: construyeron las pirámides, y «las pirámides han inmortatalizado a estos autócratas no como dioses eternos, sino como azotadores del lomo de los pobres». Nuestro mundo actual afronta una situación semejante. La incitación del industrialismo se está transfiriendo de la esfera de la técnica a la esfera de lo moral. ¿Emplearemos esta fuerza en la tarea constructiva para el bien de toda la humanidad o dedicaremos nuestra fuerza a nuestra propia destrucción? Este es, en su íntima esencia, el problema que hoy reta a la imaginación y a la capacidad creativa del hombre.

2.1.3 *Contorno y colapso de las civilizaciones.*—Señalamos, en primer lugar, los caracteres del colapso de las civilizaciones según este nuevo profeta, como quiere Kaufmann, escatológico y metahistórico. Una pérdida del poder creador de la minoría, que se convierte así en una simple «minoría dominante». Consiguientemente, como respuesta por parte de la mayoría, el retiro de la adhesión y de la mímesis. Y finalmente, como consecuencia, la pérdida de unidad en la sociedad considerada como un todo, la desintegración progresiva. ¿Cuál es, pues, la causa de tales colapsos? Toynbee, después de rechazar todos los planteamientos de tipo determinista en su solución, que remitan la explicación de los colapsos a factores más allá del control humano *(saeva necessitas),* afronta el tema en concreto: el contorno, la pérdida de dominio sobre él, como factor determinante.

Si en la primera parte de este ensayo veíamos que un aumento de dominio sobre el contorno —en forma de tecnificación o de expansión militar— no es criterio de crecimiento, de igual manera comprobamos aquí que tal pérdida de dominio sobre el contorno, expresado en forma de decadencia técnica o de contracción geográfica, no es criterio de la causa del colapso. Toynbee aporta varios ejemplos históricos que sustentan ésta su afirmación. El abandono de la red viaria romano y el del sistema de irrigación de Mesopotamia fueron resultados y no causas de los colapsos de las respectivas civilizaciones, que antes habían mantenido dichos caminos y sistemas. En suma, la decadencia de la técnica y del poder sobre el medio físico son resultado y no causa de los colapsos de las sociedades.

En este mismo sentido tendremos que hablar de la pérdida de control sobre el dominio humano. Así como la expansión geográfica no era un criterio de crecimiento, así la contracción geográfica por agresión militar exterior no es criterio de colapso. Aquí Toynbee examina y rechaza la tesis de Gibbon de que la «decadencia y caída del imperio romano se debió a la barbarie y a la religión».

Como conclusión de este estudio, podríamos afirmar la importancia del contorno físico en la génesis, crecimiento y colapso de los pueblos y de las civilizaciones (10). Pero una influencia no quiere

(10) Una de las críticas más severas que se formuló a esta desmedida producción del filósofo de la historia oxoniense (a la que Morris Watnick bautizó, con no disimulada ironía, de «Toynbee's Nine Books of History against the Pagans») es ser un majestuoso castillo sobre la arena. Y ello por lo que respecta al trato de lo geográfico de manera especial. Ya en su hora las contraindicaciones a su planteamiento de la realidad contornal al interno del orto y marcha de las sociedades no se hizo esperar (algunas se recogen en *Estudio...*, I, pp. 516-517, 518-519). La provisionalidad de estas nuestras líneas nos impide descender a un análisis detallado desde la geografía física. Hacemos nuestra la visión de un especialista que ya revisó la obra toynbeeniana a propósito del determinismo y el

decir una importancia y papel decisivos. El factor decisivo, si es que existe, está más en la línea de lo interno que de lo externo, en la línea de lo humano más que en la de lo puramente físico. En definitiva, en la línea del espíritu más que en la de la materia, en la historia más que en la naturaleza, para hablar con la jerga de las viejas dicotomías del hegelismo y del historicismo.

OCTAVIO UÑA JUAREZ

Facultad de Filosofía
Universidad Complutense
MADRID

---

holismo: Spate, O. H. K.: «Toynbee and Huntington. A Study in Determinism», en *The Geographical Journal*, 118, 4 (1952), 406-428. Estas son algunas de sus conclusiones: «It would be unfair to suggest that his exceedengly shaky geographical foundations invalidate Toynbee's general conclusions, dependent as these often are on sheer psychological analysis of impressively documented human situations... To examine the psychological and philosophical bases of *A Study of History* would lead the writer into metaphysical heavens where his footing would be as unsure as is Toynbee's on the whole *A Study of History* appears to one reader, and perhaps to move than one, a house of many mansions, all imposing, many beautiful; but builded upon sand». Cfr. «Reflections on Toynbee's *A Study of History:* A Geographer's s. View», en Montagu, A., *o. c.*, pp. 303 y 304.

APUNTES SOBRE EL MITO DARIANO EN «EL OTOÑO DEL PATRIARCA» (1)

En anterior estudio hemos sugerido que se leyeran los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* como referencia, si bien disfrazada, precisa, a la persona y la obra de Rubén Darío (2).

A la luz de nuestros actuales trabajos nos interesa demostrar aquí que un propósito simbólico afín rige *El otoño del Patriarca:* por donde vendría a ser García Márquez autor de una única novela y novelista de protagonista único: Rubén Darío, considerado éste como elemento ejemplar para el enjuiciamiento del proceso vital y el destino de América.

Arranca la novela en unas evidencias que se imponen hoy día al escritor finisecular de la América hispana: Esto es, el dominio ejercido por Darío sobre sus contemporáneos como capitán del movimiento modernista; más aún, la duración portentosa de su imperio poético póstumo —con las consabidas intermitencias de su gloria—, por lo cual decide García Márquez interpretar este «secuestro» duradero de América como caso castizo de «caudillismo» en el campo de las letras americanas, acudiendo, pues, a la imagen del general macho y sangriento.

A la tutela férrea del general y de Darío se debe el que haya estado confinada América en una situación de *minoría de edad.*

> Lo único que nos daba seguridad sobre la tierra era la certidumbre de que él estaba ahí, invulnerable a la peste y al ciclón, (...) consagrado a la dicha mesiánica de pensar para nosotros... (3).

Sólo en las ultimísimas páginas del libro sacudiráse el yugo del padre de la patria americana, al tiempo que la generación de García

---

(1) Lo esencial de este estudio se leyó como ponencia en el Simposio Internacional de Estudios Hispánicos celebrado en Budapest (18-19 de agosto de 1976).

(2) Véase nuestro estudio: «De Ruben Dario a Garcia Marquez: Continuité et conflits des lettres américaines à travers les "Sept contes" de Garcia Marquez», en *Acta literaria Academiae Scientiarum Hungaricae,* tomo 17 (1-2), pp. 159-201 (1975).

(3) *El otoño del Patriarca,* Plaza & Janés, Barcelona, 1976, p. 106.

Márquez conseguirá —hasta donde uno lo puede creer— distanciarse saludablemente del fenómeno dariano.

Dentro del esquema novelesco habrán de interpretarse las conjuraciones de los generales como rebeliones contra la hegemonía dariana —*ante aut post mortem*—, figurando las muertes supuestas y los retornos del dictador, los eclipses y resurgencias de la influencia del poeta. La ficción consiste, por tanto, en dilatar la vida del general patriarca más allá del término biológico natural, sumándole los decenios en que el finado Darío se sobrevive milagrosamente a sí mismo.

Otra evidencia para el exegeta de Darío es el carácter portentoso del destino literario del poeta arrebatado desde su ignota Managua natal al firmamento de las letras hispanas, así también como el hiato que media entre obra y escritor, viéndose contender en éste lo trivial con la excelsitud. En esta falta aparente de una causalidad natural lugar había para el mito, y lo viene en efecto elaborando América a través de encarnizada controversia. Recoge García Márquez la calidad mítica del personaje, y se afirma en *El otoño del Patriarca* como creador de una teogonía y cosmogonía literarias que tienen como centro a Darío, al tiempo que como mitólogo, clarividente analista de la fábula americana.

Si a todo mito incumbe explicar, podráse decir del ideado por García Márquez que su mérito es «racionalizar» algunas especificidades de las letras americanas en los últimos cien años.

¿Será preciso añadir *de soledad?*

ADVERTENCIAS LIMINARES

Nuestra interpretación, al sugerir la referencia a Darío tras la ficción política de la novela, pone de manifiesto la pluralidad de los discursos. De ellos solamente el mitológico y el dariano serán aquí objetos de estudio, omitiéndose en cambio en este ensayo todo lo alusivo al contexto sociopolítico inmediato americano, donde, por supuesto, queda inscrita la novela por la imagen militar. Fácil por cierto sería apuntar a la llamada «política de buena vecindad», a las amenazas de desembarco de la potencia extranjera, etc., si no nos pareciera urgente traspasar estos umbrales interpretativos en que acostumbra quedarse la crítica, aun cuando ofrece una interpretación más elaborada del general patriarca como figura arquetípica de dictador hispanoamericano (4).

---

(4) Jorge Campos: *Insula.* Noviembre 1975, núm. 348, «Una nueva fábula americana: El otoño del Patriarca».

Otra advertencia preliminar se refiere al método seguido. Una lectura correcta de la obra presupone, en efecto, a nuestro ver, que se reconozca la identidad de la metáfora y lo metaforizado.

Si uno admite que la empresa novelística es, de por sí, primera metáfora de la realidad, pretendiéndose aquélla equivalente a ésta, asimismo habrá de conceder que cuantas metáforas secundarias se den en la novela deberán considerarse sustitutos equivalentes al objeto que significa cada una de ellas. Nuestra lectura hace, pues, caso omiso de cuantos distingos sintácticos fingen oponerse engañosamente a la uniformización del sentido, los «como», «como si», los «de», los «con», introductores de metáforas. De hecho los más fieles depositarios de los designios de García Márquez serán las metáforas y comparaciones, las acepciones etimológicas, los juegos de palabras y, finalmente, los recursos semióticos de cualquier índole.

En este supuesto quedan reducidas las parejas antinómicas, liberalmente distribuidas por la obra: artificio/naturaleza, psíquico/físico, irreal/real, sueño/vigilia, entrando a formar parte todas ellas de un único universo que es obra del capricho divino del escritor. Al visitar al Patriarca (5) el Nuncio Apostólico,

> trataba de convencerle de que todo lo que es *verdad*, dígalo quien lo diga, proviene del *Espíritu Santo;*

proposición reversible en el caso del escritor, cuyo espíritu crea la verdad del arte.

Por último, se nos ha impuesto como una evidencia la necesidad de una lectura intertextual de *El otoño* y de los cuentos de Eréndira (6). Tal es en efecto la importancia concedida por el autor a la forma, que el lector de *El otoño* habrá de guiar sus pasos por las palabras claves esparcidas como señales en el discurso laberíntico.

TRES SONDEOS

Para iniciarnos en la escritura de *El otoño del Patriarca* ofrecemos el análisis de tres conceptos: *mano, padre, madre,* que recogen, a nuestro ver, lo esencial del designio de García Márquez y patentizan a un tiempo la consubstancialidad de los discursos.

Es la mano instrumento privilegiado de identificación del general patriarca. Mano afeminada, lisa, púdica, vuelve como *leit motiv* de múltiples variantes, se acompaña a veces con el guante de *raso,* en

(5) P. 22.

(6) Por supuesto que la lectura intertextual habría de extenderse a toda la producción novelística del colombiano. Sólo ocasionalmente hemos podido hacerlo aquí.

que se originará el juego de palabras del soldado raso y del cielorraso (7). Nos remite inequívocamente a las manos de marqués que Darío se otorgó en las palabras liminares de sus *Prosas,* así como a las verlenianas de sus príncipes ambiguos (la contraseña de las manos ya se hallaba en los cuentos de Eréndira) (8). Por supuesto dice la mano las tendencias femeninas del poeta y los anhelos de regio linaje.

La mano es lo que se entrevé a la portezuela de los distintos vehículos del general por las muchedumbres, las cuales bien con Bécquer decir pudieran

«Por la mano» le «conocí»...

Pero es también bíblicamente *mano de Dios,* presente ya en el elixir de Blacamán el malo, que éste vendía como «mano de Dios en un frasquito» (9), habiendo de entenderse la expresión en su plenitud significativa. Mano que se impone en *El otoño* como expresión simbólica de divinidad, no menos imperiosa a pesar del grácil engaño, que la mano de Dios blandida por el profeta Daniel en la *Cena del Rey Baltasar,* de Calderón. De ahí que aparezca ocasionalmente con connotación de dureza.

La mano del general es también «mano de nadie», la del divino inasible, o la del hijo de nadie, desprovista de linaje paterno entre los hombres, ya que su ascendencia es divina. De donde se deducen los conceptos de *orfandad* y *bastardía,* prolijamente ilustrados ya en los cuentos de Eréndira (10).

* * *

El léxico de lo paterno. Ateniéndonos al significado manifiesto de la ficción, el general es Patriarca de la nación; vale decir arquetipo del padre de la nación americana. Al pensarse liberados (por una que resultará ser muerte engañosa del general), gritan sus hijos

a grito callejero, se murió mi *papá,* viva la libertad (11).

carmañola a la que responde, salvando un acento ortográfico, la imagen mortuoria del general:

---

(7) Véase también el guante de *trapo,* imagen de la decrepitud del patriarca dariano en la novela, y también el juego de palabras sobre los bienes de «mano muerta», cuya desamortización se solicita del general.

(8) «El mar del tiempo perdido» y las manos de Mr. Herbert.

(9) «Blacamán el bueno, vendedor de milagros».

(10) *ahogado expósito* de «El ahogado más hermoso del mundo», niño *huérfano* de «El último viaje del buque fantasma», *besitos fuérfanos* de Eréndira, etc.

(11) P. 33.

> Ahí estaba, pues, (...) acostado en la mesa de banquetes de la sala de fiestas con el esplendor femenino de *papá* muerto (12).

Entendamos nosotros juntamente de *papá* y de *Papa* de las letras hispanoamericanas.

Cosa del padre es la patria, conjunto de sus conciudadanos; pero el concepto le sobrepasa a él, hasta induciéndonos a entender la patria como eco de un excelso origen, de un antes y un más allá, de donde sacaría el Patriarca los poderes sobrenaturales que se le ven ocasionalmente impartidos. Horizonte de procedencia al que retornaría finalmente el Patriarca, en cuanto emanación mortal de lo Divino.

¿Pero no será la patria, lo inefable poético, cuya existencia descubre de golpe el Patriarca al escuchar la «Marcha Triunfal» de Darío y al referirse —trabucando el verso— a la «patria inmortal»? (13).

El nombre de Patricio, que le corresponde en la novela al que es «doble perfecto» del general patriarca (14), conserva la misma connotación doble: ciudadano egregio, o hijo del Padre glorioso (15).

* * *

Vengamos ahora a la madre, a quien hay que confundir en *El otoño,* con el mar. (La función materna ya se nos hizo evidente en los cuentos de Eréndira.) A menudo feminizada la palabra mar en *El otoño* (donde en los cuentos conservaba el género masculino), se la ve en posición contigua —altamente significativa— a la madre (16). La identificación de los conceptos mar/madre se lleva a cabo mediante dos sucesivos juegos de palabras: después de alienar el general a una potencia extranjera, el mar del Caribe, invocando a su madre difunta, le relata la entrevista con el embajador:

> ... «mírele la cara a la verdad»... (dice éste al general), «o vienen los infantes (infantería de marina), o nos llevamos el *mar,* no hay *otra,* excelencia, no había *otra, madre,* de modo que se llevaron el Caribe»... (17).

---

(12) P. 219.

(13) P. 194: «vió la tropa de jóvenes fieros que habían desafiado los solos del rojo verano..., el odio y la muerte para esplendor eterno de *una patria inmortal...*»; comp. con la «Marcha Triunfal»: «... al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano, / los soles del rojo verano... y el odio y la muerte, *por ser por la patria inmortal,* / saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan la marcha / triunfal...» en «Marcha Triunfal».

(14) P. 14.

(15) Véase también el Patricio del cuento 2 de Eréndira: El mar del tiempo perdido.

(16) Véase nuestro ya citado estudio y la reunión de los conceptos mar y madre que señalamos.

(17) P. 247: Compárese con la proclamación por el general de Bendición Alvarado, madre suya, como «matriarca de la patria, con el argumento simple de que madre no hay sino una, la mía». P. 51: Parecido juego de palabras ofrece el español en el conocido chiste del niño

No parece sino que el mismo García Márquez gustó de sugerir el extenso campo semántico de la mar en el tratado de cesión del Caribe:

> ... dicha cesión comprendía no sólo las aguas físicas visibles..., sino todo cuanto se entiende por mar *en el sentido más amplio*... (18)

torciendo luego por supuesto el autor el sentido hacia derroteros no maternos. Actuando de mediador el nombre de la madre humana del Patriarca, Bendición Alvarado, también se verifica la identificación del mar con la lluvia, en idéntica función materna. Es así como, después de la «bendición de la lluvia», aparece el general a sus próximos «recién nacido» (19).

En la raíz madre entroncan desmadrar y el desmadre, con doble connotación de desbordamiento de aguas y de separación del hijo y la madre.

Hijo del mar es el general en *El otoño.* En la filiación marina quedará asentada una parte esencial del mito. Al nivel de la ficción morirá el general, cuando el mar le haya sido arrebatado por la potencia extranjera. La partición del general y la mar es también la del hijo y la madre.

«Hijo de nadie», tempranamente «desmadrado» fue Darío, cuya referencia personal queda, pues, entrañablemente vinculada a la ficción novelesca.

La función, como nutricia, del mar conduce además a identificar el Caribe (donde soñaba el niño Darío) con el Mediterráneo, imagen para el poeta de una cultura a la cual aspiró con todas sus fuerzas.

Clamando en otra ocasión el general hacia su madre, le relata el destrozo de

> *los frascos de miel de tus colmenas,* madre (20)

donde volvemos a encontrar las abejas áticas añoradas por el Darío huérfano de la Grecia.

* * *

Se observará la confusión ocasional a nivel estilístico de los campos de lo paterno y materno, sugeridos como componentes de un elemento, uno, confusión existente ya en la citada «Marcha Triun-

---

que baja a la bodega con el encargo de traer dos botellas y vuelve diciendo: «madre, no hay sino una».

(18) P. 249.

(19) P. 264.

(20) P. 33.

fal» (21). Proclama pues el Patriarca por decreto a su madre, Bendición Alvarado, *«matriarca* de la *patria»* (22), lo mismo que otra circunstancia de la novela invita a distinguir entre «los buenos *patriotas* de la *patria»* y *«los matreros»* (23).

* * *

En vista de todo lo dicho, sugerimos que se lean los «madre mía» (con las variantes «puta madre», «pobre madre»), los «Dios mío», «Señor», «Padre», no como simples exclamaciones del discurso, sino como auténticos vocativos, con objeto de mentar simultáneamente a los progenitores humanos y divinos. Asimismo, el recurrente «carajo» podría considerarse referencia al órgano humano y mitológico del Padre, no menos que la vaina del estereotipo «qué vainas tiene».

EL MITO

Practicadas estas tomologías en el complejo discurso de la obra, se aprecia cómo cada elemento de la ficción novelesca resulta signo plural que remite con igual propiedad a un significado sobrenatural, y también a otro dariano. Así es como queda instituida por García Márquez una duda metódica —cartesiana, en cuanto producto de un «recurso *al* método»— sobre la esencia de Rubén Darío: ¿hombre?, ¿héroe divinizado?, o ¿tal vez Dios sin figura humana?, o ¿quizá Dios encarnado? La insistente interrogación se ha venido repitiendo a lo largo de la producción novelística del colombiano, quedando siempre en vilo la respuesta (24). ¿Podráse acaso considerar *El otoño del Patriarca* como la debida respuesta?

* * *

La novela de García Márquez, como mito que es, se propone brindar una explicación comprensiva y totalizante de la creación y de la vida: buenos ejemplos al respecto, por donde el autor intenta situarse en el oscuro tránsito de lo informe a lo que recibe forma,

---

(21) «... al que ama la insignia del suelo *materno*, / al que ha desafiado... / los soles del rojo verano... / y el odio y la muerte, por ser por la *patria* inmortal...».

(22) P. 51.

(23) P. 101.

(24) Nuestro citado estudio.

la hernia testicular del general, que es monstruoso desagüe potencial de vida; o también el acto de fecundación colectiva, a ciegas, por el general, de cuerpos indiscriminados (25). Escenificación es *El otoño* de las preguntas irreductibles que se viene planteando la humanidad sobre ¿quién será el Primer Causante?, ¿quién, el Primer Mandante?

Equivocado sería reducir sin embargo el mito a la persona del Patriarca, ofreciéndose en cambio la novela como un inmenso ballet cósmico que implica en sus mudanzas a todos los entes y especies del universo marqueciano. Juego infinito de suplantación recíproca, por lo cual se puede definir con igual pertinencia el argumento de la obra como suplantación del mar por la tierra, o de los generales por el Patriarca, de sus familiares por el mismo, del viejo poeta ciego callejero (26) por el joven Darío protagonizado en la novela (27) del anciano Patriarca divinizado por la patria por el joven Dios Darío, cuya llegada se ha profetizado en la ciudad (28), etc. Por supuesto, cada una de dichas proposiciones hace indispensable la proposición contraria, implícita o explícita en la novela (29).

Propio, como se ve, de la interrogación *causal* de García Márquez es que se combina con el pensamiento cíclico, patente en la novela toda, por lo cual a cada componente de ésta corresponde una función doble: la del actuante-actuado, resultando pues la persecución del causante originario, cometido astral.

El esquema cíclico —evidente ya para nosotros en los cuentos de Eréndira— queda ilustrado en *El otoño* dentro de distintos contextos espirituales: filosofía como heraclitense de los elementos, fábula de la Antigüedad, mitos americanos (30) u otros... Por fin también decide García Márquez interpretar la tradición religiosa judaico-cristiana a la luz de la idea circular.

De hecho imponen los elementos su signo a la novela más allá de las categorías de lo humano, animal, vegetal, mineral, por lo que queda abolida la frontera entre animado e inanimado. Es así como

---

(25) P. 68: «se acaballó sobre un montón oloroso a guiso de ayer y apartó para acá dos cabezas y para allá seis piernas y tres brazos sin preguntarse si alguna vez sabría quién era quién ni cuál fue la que al fin lo amamantó sin despertar...».

(26) P. 8.

(27) *Ibid.*, p. 193.

(28) *Ibid.*, p. 178: «Los himnos de júbilo de las muchedumbres que antes cantaban para exaltar su gloria y ahora cantaban arrodilladas bajo el sol ardiente para celebrar la buena nueva que habían traído a Dios en un buque...»

(29) Queda profetizado el retorno del mar por el Patriarca, deja éste con su muerte campo abierto a eventuales generales sucesores, rige el Patriarca con invisible autoridad el acto en que el joven Darío se impone leyendo sus versos; cfr. p. 194: «sentíamos la presencia invisible que vigilaba nuestro destino para que no fuera alterado por el desorden de la poesía...», etcétera.

(30) Queda ausente de nuestro análisis de los cuentos de Eréndira toda referencia al mito y religiones americanas; lo cual constituye una laguna importante, que aunque poco preparados para hacerlo, intentaremos colmar con unos pocos datos.

en grado igual participan del reino de la piedra el general, cuyas palabras «se petrificaron» (31), cuya carrera ha tenido «años pedregosos» (32), Patricio, el que es «doble perfecto» del Patriarca (33) y tiene por oficio poner «primeras piedras» (34) en los actos oficiales, y las escaleras de «piedra viva» de la casa presidencial (35).

Asimismo, todo lo que tiene connotación de acuoso remite al agua: sea el sudor o el semen generalicio, sean los sueños «pasados por agua» (36) del mismo Patricio, o bien la ciénaga, sopa, caldo... (37), con sus exponentes mayores, mar y lluvia. Del aire son igualmente partícipes el general, al enfrentarse con el día «sin saber muy bien para dónde lo arrastraban las ventoleras de la nueva jornada» (38), Patricio que anda «como atravesado por un mal aire» (39), y el viento o la brisa «de muerto grande» (40), con su máxima figura del ciclón (41).

Todos los componentes de este universo se ven incorporados a un constante proceso evolutivo y conflictual. El más evidente será el duelo sostenido a lo largo de la novela entre lo acuoso y lo terráqueo, evidenciado en la lucha del mar y la tierra. Pronosticar la victoria de uno de los contendientes resultará un imposible, pues que dentro del enfoque cíclico tanto cabe hablar de petrificación como de liquidación de cada cual. Mutaciones más aparatosas donde se aprecia la combinatoria de los elementos como causa de destrucción y creación serían, por ejemplo, el fuego y el viento del estampido del cañón disparado por el hijo del Patriarca, que se aúnan con los relámpagos y el viento polar para producir la llegada del barco del joven Rubén Darío (42); asimismo el soplo de flauta (aire) de la hernia se acompaña con el sudor del general, que es premisa acuosa del ciclón (43) (44). Aparece, pues, *El otoño* como una concatenación

---

(31) P. 105. Piénsese también en el epíteto «anciano de granito» aplicado al Patriarca.

(32) *Ibíd.*, p. 13.

(33) P. 14.

(34) *Ibíd.*, p. 15.

(35) *Ibíd.*, p. 7. Donde de hecho habrá de buscarse la expresión más significativa de este pétreo reino es en el «reino mineral» del cuento 6 de Eréndira y en la Petra del cuento 2.

(36) P. 15.

(37) *Ibíd.* Con sus correspondientes adjetivos y participios: escaldado, ensopado, etc.

(38) P. 11.

(39) *Ibíd.*, p. 15.

(40) *Ibíd.*, p. 5.

(41) *Ibíd.*, p. 10. Piénsese también en el viento «de pánico» que desata el ángel del cuento 1 de Eréndira, o en el viento de desgracia de la misma Eréndira.

(42) P. 193.

(43) *Ibíd.*, pp. 101-102.

(44) *Ibíd.*, p. 13. Se ve la respiración del general dormido solidaria de la marea. Junto con el viento nocturno, desata un «ancho maretazo». Piénsese también en la respiración enorme de la abuela de Eréndira en el cuento 6.

sin quiebra de deflagraciones meteorológicas, seguidas de precarias bonanzas, preludio de nueva conmoción (45).

En el concierto de los elementos se ve el mar confirmado en la función materna ya señalada en los cuentos de Eréndira, correspondiéndole el dar a luz, mediante previa incitación o conmoción de otro elemento «catalizador» (46) (47). Latencia y vivero de vida es el mar, por lo cual queda figurada la gestación en el vientre materno de Leticia Nazareno como *vida anterior* baudelairiana, cabría decir, en diminuto paisaje marino oloroso a «vientos de alquitrán» (48).

Se ven, pues, los elementos en *El otoño* gobernados, en su juego incesante, por una dialéctica heraclitense, donde lo bélico se entiende como modalidad unitiva. Se implican y deducen recíprocamente una de otra vida y muerte, como también la juventud y la vejez, lo sano y la podredumbre, siendo así cómo el cadáver de Bendición Alvarado, llevado en un féretro, se torna esplendente doncella (49), y también reaparece con la lluvia el anciano Patriarca «recién nacido» (50).

* * *

Una misma dinámica cíclica y bélica gobierna las relaciones de los protagonistas humanos, palpable en las vicisitudes de la lucha por el Poder. Casa «presidencial» es la del que ha logrado ocupar la silla-trono del Poder, la cual le confiere precedencia, habiendo de compartirse el Poder con los «com/padres» y los «co/mandantes», que aspiran a suplantar al Pre/sidente. Mansión mítica del Sol (51) la casa presidencial, donde se está «a toda hora con la luz prendida» (52), Trinacria por donde pastorean impávidos sus rebaños de vacas. Suerte de Olimpo, codiciado por una pandilla de generales-gigantes que lo quieren escalar, cuyo complot adquiere dimensiones de fábula, «confabulados» que son ellos (53), como también se reviste de horror mitológico la hecatombe de los conspiradores entre los cuales se llevan de la mano los Jacinto, Narciso, Saturno y Jesucristo (54).

---

(45) P. 193: «el buquecito (de Rubén Darío)... con la arboladura desmantelada navegando sin riesgos en el remanso de la tarde purificada por el azufre de la tormenta...»

(46) Véanse también pp. 242-243, el mar «al que habría bastado con meterle *candela* por debajo para cocinar en su propio cráter la gran sopa de mariscos del universo».

(47) Véase p. 18, nota 104, del presente estudio.

(48) P. 177, «el paraíso acuático de tus entrañas surcadas de atardeceres malvas y vientos de alquitrán (...), los pólipos de tus riñones, ...».

(49) P. 141.

(50) *Ibídem*, p. 264, ya citada.

(51) Más adelante nos referiremos nuevamente al mito solar.

(52) P. 51

(53) P. 58.

(54) P. 59

«Dominó» entendido como pretérito perfecto simple del verbo dominar, es el juego cabal del detentor del Poder, del dominador Patriarca, el pasatiempo que impone a los dominados, en sus tiempos dominadores, ahora dictadores derrocados de los países vecinos, en quienes por lo demás le es lícito leer, como en un «espejo de escarmiento» (55), su propio destino prefigurado (56).

El espectáculo de la vida familiar del Patriarca también evidencia la misma economía de quita y pon, ya que el temporáneo coexistir de los integrantes de la célula familiar siempre deja lugar a nivel de la ficción, y por vías de eliminación, a un orden sucesivo (57) (58). Así mueren Bendición Alvarado, madre del Patriarca; Leticia Nazareno, su esposa; Emanuel, hijo suyo (59).

Lógicamente nada se puede eximir del proceso bélico: tampoco, por supuesto, los animales, vacas, gallináceos, dragones u otros. Afirmación esta que hallará más adelante su justificación.

Dejemos claro, por fin, que no existe el ciclo como recorrido propio de una específica categoría. No existe en la novela ninguna órbita reservada a lo humano ni a lo animal, como tampoco otra ninguna a los elementos, dentro de las cuales se llevaría a cabo el proceso de destrucción y regeneración de cada una de ellas. Existe, sí, un único proceso de revolución universal —metamorfosis, si se quiere— por la cual cada especie de la novela transita por las distintas etapas de los tradicionales reinos del universo: «inanimado», animal, humano. Dentro de este ciclo universal de degradación y regeneración muere la gallina a manos de Bendición Alvarado, pero también es carcomido el Patriarca por los gallináceos; no de otra suerte que las vacas destrozan la casa del Patriarca, pero son voladas y volatilizadas por el ciclón.

* * *

Una misma energía anima, pues, el mito a nivel de los elementos y de los protagonistas de forma humana, evidenciando una como solidaridad entre ellos todos. Tan oportunamente puede el exegeta

---

(55) P. 21: «para mirarse en el espejo de escarmiento de la miseria de ellos...».

(56) Después de lanzar un desafío a Patricio y quedar vencido el Patriarca, se niega éste por supuesto a acatar el fallo del dominó, que sería renunciar al Poder.

(57) Por supuesto que ello no impide el resurgir de Bendición Alvarado dentro de la economía cíclica.

(58) Cfr. nuestro citado estudio sobre la temporaria coexistencia de los visitantes y del pueblo.

(59) Sobre la intervención del Patriarca en la muerte de Leticia y Emanuel, algo se dirá en la p. 14 (nota 80) del presente estudio.

destacar la «elementaridad» de los personajes, como el «voluntarismo» de los elementos (60). Asimismo puede considerar a los protagonistas «figuras» de los elementos (verbigracia, Bendición Alvarado y el mar) no menos que participes de éstos, y hasta motores suyos, sin que se sepa a quién corresponde el impulso primitivo, la «chiquenaude» del filósofo. Finalmente queda sugerida la energía como transcendente e inmanente a la vez a todo el universo de la novela, a los mismos elementos y a los protagonistas humanos.

De hecho el ejercicio de los elementos puede considerarse «alma» del universo, pensamiento divino que teje incesantemente la trama de la paz en la guerra, a través de continuas deflagraciones seguidas de precarias bonanzas, no de otra suerte que en las contiendas mitológicas de la Antigüedad se leerá el pensamiento resumido de Zeus. Idénticamente decide García Márquez reducir al Dios cristiano y a la Santísima Trinidad a unos componentes turbulentos, y sin más ni más suscita pleitos y querellas entre las Personas. Esquemas trinitarios marquecianos en que se advierte un constante intercambio de funciones (Dios cambiando papeles consigo mismo), serían: el Patriarca+el Padre, sugerido como Jehováh de «bárbaros» procederes (61); o el Patriarca+Bendición Alvarado+el mar (62); o el Patriarca+Leticia Nazareno+el hijo Emanuel; o también el Patriarca+Bendición Alvarado+la gallina, sugerida como Espíritu Santo (63).

* * *

Y bien, ¿cuál será el exacto papel del Patriarca en el sistema?

La humanidad suya queda múltiplemente recalcada en la novela, y por los detalles más triviales (64). Pero he aquí que el novelista va instituyendo la duda.

Propicio misterio envuelve a su figura. Muerto se le ve desfigurado; de lo que fuera en vida, sólo se tienen barruntos por «copias de copias de retratos» desde largo tiempo consideradas infieles (65),

---

(60) Véase la solidaridad de la respiración del Patriarca con el vaivén de la marea (p. 13). Véase por otra parte al mar que ronda la casa presidencial, mientras se celebran las bodas de Leticia Nazareno y del Patriarca (p. 179).

(61) P. 104.

(62) El mar como principio divino y paterno, ya que el general ha sido concebido por Bendición Alvarado figura del mar, «sin concurso de varón» (p. 51).

(63) P. 105.

(64) P. 175. Piénsese en el aseo del Patriarca, al que Leticia Nazareno limpia «los restos de la caca del último amor».

(65) P. 8.

y por un testimonio oral constantemente reelaborado. Búsqueda difícil, simbólicamente sugerida por el recorrido de patios y habitaciones sucesivas de la casa presidencial por el indagante —moradas del castillo— que son ellas y necesario acceso al tabernáculo, «oficina disimulada en el muro» (66), en que aparece el cadáver del general.

Igual misterio rodea la infancia y orígenes familiares del general (67), rasgo éste característico de los héroes mítico-religiosos, como lo es también el doble linaje: padre o/y madre adoptivos y putativos, a los que se suman los esclarecidos y auténticos progenitores, pudiendo éstos lo mismo ser humanos que divinos (68).

Vese así al general-patriarca dotado de una madre carnal y mortal, Bendición Alvarado, que es figura de lo materno y de la que es madre auténtica, esto es, la mar, la cual resulta ser principio uno y divino de vida donde queda explicitada la confusión lexical de lo materno y paterno ya apuntada por nosotros (69) (70). A la luz de estas observaciones habrán de interpretarse, pues, los conceptos de bastardía y orfandad con pleno valor ponderativo (71). El declarar el general haber tenido el privilegio de haber sido «concebido sin concurso de varón», «como los déspotas más ilustres de la Historia» (72), podrá por tanto considerarse alusión a un esquema común mítico-religioso, sin que se pueda exceptuar de él, para la inteligencia de la obra, la constelación cristiana de la Virgen, Jesús y el Padre Divino.

A cargo de una serie de adjetivos de sufijos, able, ible, y prefijo privativo in, está el expresar lo ambiguo de la naturaleza del general. Son sus años «incontables», su persona «inasible», su paciencia «in-

---

(66) P. 8.

(67) Infancia «remota» (p. 171), «légamo de evocaciones inciertas» (p. 173), que para mayor confusión queda postergada por otra «infancia real», que se sugiere como vivida en el «remanso» (p. 173), vale decir en el regazo o en el seno de Leticia Nazareno, esposa del general. Más se dirá sobre las funciones desempeñadas por Leticia Nazareno.

(68) Ejemplos de doble filiación humana son, entre muchos, Edipo, hijo de Laios y Jocasta, el cual, después de haber sido recogido por unos pastores, se crió en la corte de los reyes de Corinto; asimismo, muchos héroes de cuentos de hadas, de regio abolengo tardíamente esclarecido. También se puede pensar, si se quiere, en los inciertos orígenes de Federico Barbarroja; o lindando ya con lo religioso, en Moisés, hijo de Amram y Jozabeth, criado en la corte de Faraón. Dentro de un contexto mítico y religioso, y al ser ya divina la auténtica filiación, corresponde al esquema de la familia adoptiva antes enunciado, la constelación de la madre carnal, del padre humano adoptivo, que no lo es carnal, y del padre divino. Puede citarse al respecto a Alcmena, Anfitrión y Zeus. Esquema parecido ofrece la infancia de Zeus amamantado por la cabra Amaltea, que actúa de madre adoptiva.

(69) Sobre la representación del mar como El gran Todo, véase nuestro citado estudio, y del presente estudio las observaciones presentadas en la p. 7.

(70) Sabido es que la mentalidad de los primitivos reconoce a la madre como única causante de la vida, no limitando, pues, su función a la biológica de dar a luz. En efecto, el concebir al hombre como elemento fecundante supone ya cierta capacidad de abstracción.

(71) A propósito de la valoración de la bastardía, piénsese, por ejemplo, en el bastardo Mudarra.

(72) P. 51.

conmensurable» (73). Cifra del proceso cognitivo humano, los tales adjetivos, y de lo falible que es él: cuando aparentan describir una cualidad objetiva, en el caso presente la infinitud del general, la que conllevaría sobrenaturalidad y divinidad suyas, solamente remiten la verdad a la apreciación de un juez humano; lo que denuncian no es más que la inadecuación del instrumento de medida humano (74). ¿Cómo saber, pues, si el general, al transcender a los hombres, se mantiene dentro de lo humano, o si hay auténtica transgresión por parte de un ser sobrenatural y divino? (75). Asimismo el adjetivo *enorme*, y sus semejantes, verbigracia, *descomunal*, deberán analizarse como portadores del mismo equívoco (76). ¿Será el testículo herniado del general, el cual sólo puede caminar con ayuda de «una carretilla ortopédica» (77), atributo de divinidad o exaltación de la naturaleza?

* * *

Elemento decisivo para el estudio de la función patriarcal son las relaciones del Patriarca con el acontecimiento, mentado con tesón como «novedad» *(novae res...)*. Presiente el Patriarca el acontecimiento, dotado que es de facultades premonitorias —si bien contradictoriamente se le ve acudir a las pitonisas para leer en el propio destino—; padece las consecuencias de la «novedad», que se le participa como cosa independiente de su voluntad en frase-estereotipo, «le vinieron con la novedad mi general que ...» (78), siendo él, sin embargo, capaz de anular los efectos de ésta (79); por último, aparece como el que da el visto bueno y dispone el acontecimiento, el cual queda expelido como preñado suyo, y según una «irreparable» lógica, interna, sin que esté en la mano del Patriarca el detenerlo (80).

En una misma categoría de «novedades» deberán incluirse las conflagraciones de los elementos, las muertes de los generales competidores del Patriarca, o de la esposa e hijo suyo, así como también los derrames de semen del Patriarca, sus cinco mil hijos adulterinos

(73) Pp. 270, 105, 58.

(74) Otra manera de formular la idea de lo inconcebible es decir «era imposible concebir una vejez tan avanzada como la suya» (p. 89).

(75) Véase nuestro ya citado estudio.

(76) Passim.

(77) P. 47.

(78) Pp. 14, 58, 199, entre otros numerosísimos ejemplos.

(79) P. 104. Hace el Patriarca que cesen las lluvias del ciclón y devuelve la vida a las gallinas.

(80) P. 199. «lo que ha de ser que sea pronto, decidió, y fue como una orden fulgurante que no había acabado de concebir cuando dos de sus edecanes irrumpieron en la oficina con la novedad terrible de que a Leticia Nazareno y al niño los habían descuartizado y se los habían comido a pedazos los perros cimarrones del mercado público».

y la hernia testicular, la cual recibe el nombre de «niño inclemente» (81). Todos ellos *creaciones* o *criaturas* del Patriarca. Asimismo habrá de confundirse con el acontecimiento, la virtualidad, idea desde siempre presente en la mente del Patriarca y, por último, el reposo con el movimiento, por lo cual el estado característico suyo será el «duermevela» (82).

Es, pues, el del Patriarca estatuto ambiguo: Hombre-Dios, y punto de encuentro su persona entre dos temporalidades, tiempo infinito divino —intemporalidad a que apunta el adjetivo «intempestivo» (83)—, tiempo finito humano. Por lo cual su persona humana no se puede eximir del proceso universal de vida y muerte de la novela.

Finalmente, los diferentes esquemas guerreros que se dan en la novela podrían interpretarse como única metáfora del tiempo, diversificada según las distintas representaciones elaboradas a su propósito por la humanidad. A la base, la representación «canibalesca» del ciclo digestivo, que transforma lo viviente, lo que se alimentó para subsistir, en alimento y sustento de otro. En ella se funda la dicotomía del «comedor-comido» (84); asimismo la del «pastoreado-pastoreante» (85), quedando explicitada y escenificada en las celebraciones de banquetes humanos de la novela; último manjar, metafórico, es el Patriarca, muerto, «acostado en la mesa de banquetes» (86) (87).

Desde una perspectiva religiosa la novela sugeriría con dichos ejemplos el continuo engendrarse y destruirse de Dios, como «recuperando» dentro de su eternidad el tiempo discurrido.

A través de los repetitivos esquemas trinitarios interpreta García Márquez a la Santísima Trinidad como discordia permanente tendente a reducir el divorcio entre la eternidad de Dios y su inscripción en el tiempo finito (88). Por una parte, pues, burlescamente confiere duración humana a la intemporalidad divina: materializando y escenificando en la discordia de sus protagonistas, la «Procesión» (89) de los

---

(81) P. 115, donde por antífrasis se equipara con evidente voluntad *sacrílega la criatura* de la hernia, «niño inclemente», con el clemente niño Jesús.

(82) Pp. 66, 105, entre otros ejemplos.

(83) P. 102: Miéntase el ciclón como catástrofe «intempestiva».

(84) P. 7: «vimos un comedor-comido por las vacas». No importa al caso que sean *vacas las comedoras, ni que el «comedor» remita en el significado manifiesto de la ficción* a una sala de comer.

(85) El Patriarca es «pastoreado» por el Nuncio Apostólico (p. 22), y pastorea a su vez las vacas de la casa presidencial.

(86) P. 127: Vianda de sus compañeros es el general Rodrigo de Aguilar, servido en una *bandeja* de plata.

(87) P. 219.

(88) Piénsese en el cuento 4 de Eréndira, en la inserción de Dios, figurado como Nelson Farina, en el tiempo humano, mediante «la cédula de identidad» que le pide al senador Onésimo Sánchez.

(89) Agradezco al profesor Marcel Bataillon, quien tuvo primer conocimiento de estos apuntes, el haberme sugerido el término exacto de «Procesión».

teólogos cristianos, según la cual el Padre engendra constantemente al Verbo, a la vez que Padre e Hijo engendran al Espíritu Santo. Por otra parte, resuelve el novelista lo contradictorio de la esencia del Patriarca apelando a un «devenir» divino, en donde quedasen abolidas las humanas distinciones entre pasado, presente y futuro, a favor de una «instantaneidad» en la eternidad de Dios. Cabría, pues, decir que en la persona del Patriarca se consuma el proceso cíclico, confundiéndose con la instantaneidad.

Muy sutiles —bufonamente pirandellanas— son las modalidades de convivencia del Patriarca con el Tiempo, figurado como general Saturno Santos: lo combate, consiguiendo Saturno escapar de la matanza de la casa presidencial, opta por aliarse con aquel «hombre invencible» (90); ayudado por él, gana fructíferas partidas de *dominó;* le admite como *guardaespaldas* con la condición de que nunca se le ha de poner detrás, que es como decir que el Patriarca se resiste a admitir la ley y el fluir del Tiempo (91)... ¿Será que el Tiempo puede más que Dios en su misma eternidad? —ya que sí hace presa en su persona humana— o ¿mandará Dios en el Tiempo? El mismo Saturno envejece y lo tiene que jubilar el Patriarca...

Pero ¿no será el mar de *El otoño* figura cabal del Tiempo? ¿Latencia y sepultura últimas de la vida, matriz y devoradora del acontecimiento, *mar del tiempo perdido,* en fin, del cuento segundo de Eréndira, que ya nos llevó en anterior estudio a identificar mar y tiempo y donde destacamos la confusión de todas las funciones: la sexual masculina y femenina, así como la función digestiva? (92).

Al igual que el Saturno-Tiempo, el mar se verá en *El otoño* ocasión de unos juegos malabares, y después de aparecer como Tiempo todopoderoso, quedará el mismo absorbido, succionado (93), desapareciendo fingidamente...

* * *

No hay tiempo aquí para reseñar por separado las deudas contraídas por García Márquez con las distintas religiones y mitos. Empresa de contaminación universal es *El otoño,* y nuevo esfuerzo del autor de los cuentos de Eréndira, por dejar equiparados mito y religión, dejando abolido el estatuto de privilegio de la tradición judaico-cristiana, al hacerla convivir con otras modalidades espirituales; fábula de la Antigüedad, mitos americanos u otros... En vista del propósito sincrético

(90) P. 63.
(91) Pp. 63-64.
(92) Cfr. nuestro citado estudio de los cuentos de Eréndira.
(93) P. 249, las «dragas de succión».

que informa la producción del colombiano se impondría más bien una investigación por temas, que no por religiones ni mitos. Nos limitaremos aquí a confirmar nuestro precedente análisis, por lagunoso que fuera, de las fuentes espirituales y mitológicas de García Márquez en los cuentos de Eréndira.

Figura crística sigue siendo en *El otoño* el Patriarca: en el desempeño de sus funciones civiles, como en las alusiones a las distintas etapas de la vida y Pasión del Cristo. Es el Patriarca caballero de la Orden del Santo Sepulcro (94), de quien dice su madre, Bendición Alvarado, estar cansada de rogar al cielo que «tumben» a su hijo (95), que vale decir sepelir. Se le ve implicado, anciano, en una burlesca clase de lectura, transposición del tema iconográfico de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, actuando Leticia de Santa Ana, y el Patriarca de Virgen (96). Transposición de otro tema de la iconografía cristiana es el Patriarca, apretando en su mano una bolita de vidrio, mentada como emblema del Poder (97), y por la cual queda señalado como «niño de la bola», es decir, Jesús, para cualquier mente hispana. Materialización del misterio de la Concepción pueden considerarse las nupcias del Patriarca con Leticia, por lo cual recibe Leticia el nombre de María, y pregunta el oficiante al Dios-Patriarca lo que «nadie hasta entonces ni después hasta la consumación de los siglos se hubiera atrevido a preguntarle si aceptas por esposa a Leticia María Nazareno, y él apenas parpadeó, de acuerdo».

Referencias a la tradición judaica y la Biblia sería la alusión ya citada a los «bárbaros» procederes de Dios, comparados con los instaurados por el régimen del Patriarca, por donde se mienta la diferencia entre la Ley Antigua y la Ley Nueva, o sea de Gracia (98). Aludir aquí a la «conduerma de la ley escrita» será anticiparnos a la demostración dariana... (99). Asimismo podría leerse el encuentro de los elementos en el ciclón, como espíritu de Dios flotando en las aguas. Glosa del *Cantar de los cantares* podría hallarse también en los preparativos de las nupcias del Patriarca (100).

---

(94) P. 179. El que exista efectivamente una orden del Santo Sepulcro no desbarata la alusión crística.

(95) P. 51.

(96) P. 175: «Otilia lava la tina, Baca se escribe con be de burro.»

(97) Pp. 107-108: «y abrió el puño que tenía apoyado en la mesa y le mostró en la palma de la mano esta bolita de vidrio que es algo que se tiene o no se tiene, pero que sólo el que la tiene la tiene, muchacho, esto es la patria». Véase también p. 56.

(98) P. 104: «carajo, qué bárbaros que son los métodos de Dios comparados con los nuestros».

(99) P. 12: Rubén Darío: *La ley escrita*, Ed. Méndez Plancarte, p. 89, Aguilar, Madrid, 1968.

(100) P. 179: *«me vestiste como un altar de feria y me llevaste de madrugada por mis propios pies de la sombría sala de audiencias olorosa a velas de muerto por los gajos de azahares en las ventanas».*

Reminiscencia de la Antigüedad, además de las ya citadas en este estudio, sería la dispersión del rebaño de las vacas patriarcales por el ciclón, imagen inversa de la tempestad suscitada por los marineros de Ulises, al degollar los rebaños del Sol, mientras que la salida del Patriarca en una barcaza de remos y por la puerta de la cochera inaugura una burlesca Odisea y prefigura el retorno del héroe cuyas primeras palabras fueron para su porquero (101). Las «peloticas de oro» y el «dragoneante adónico» fácilmente remitirán a las naranjas de la Antigüedad y al mito Adónico (102).

Acudiendo a las mitologías indias, a los dioses telúricos y astrales de América (103), podrían acertadamente interpretarse el juego de los elementos de *El otoño,* la función catalizadora del viento (104) en la combinatoria de los elementos, y la representación de lo acuoso como fuente de vida (105). Asimismo el mito fundado en la rotación solar, aludido por nosotros en *El otoño,* se ha podido interpretar por los mitólogos como imagen de pasión, por así decirlo, «crística» (106). La tipología misma del caudillo permite, por vías distintas a las de la interpretación cristiana del Patriarca, acceder a la significación esencial del personaje. Tanto la ambigüedad del caudillo americano —héroe y dios—, cuanto la «borrosa identidad» de los moradores del panteón americano, con sus «partes y contrapartes», sus «gemelos complementarios y contendentes» (107), proveerían otra explicación para el universo repetitivo de *El otoño* y su sistema de dobles. ¿Será acaso osado leer en el Patricio «soplador de botellas» la efigie misteriosa de la divinidad mexicana cuya cara se ve como provista de una botella?

* * *

Dios que se engendra constantemente a sí mismo en el acontecimiento y la creación; Dios que, dentro de la urdimbre sin quiebra del

(101) P. 103: «En la rebalsa de placidez que sucedió al huracán se encontró solo con sus ayudantes más próximos navegando en una barcaza de remos en la sopa de destrozos de la sala de audiencias, salieron por la puerta de la cochera, remando sin tropiezos (...)».

(102) P. 59.

(103) Todo lo referente a mitos americanos se funda en las ponencias leídas en la mesa redonda sobre «Los dioses tutelares étnicos y los héroes deificados» del XLII Congreso Internacional de Americanistas, París, 2-9 de septiembre de 1976.

(104) Ponencia de Eva Uchmany: «Las características de una deidad tutelar mesoamericana: Huitzilopochtli.»

(105) Ponencia de Wigberto Jiménez Moreno: «De Tezcatlipoca a Huitzilopochtli». Cfr. el dios de la lluvia como dios universal; cfr. las lagunas de México consideradas como origen de algunas tribus.

(106) *Ibid.*

(107) *Ibid.*

tiempo, se sucede a sí mismo; Dios que forzosamente crea a semejanza suya, y que por consiguiente se mira en sus criaturas.

En el universo marqueciano, idea y hechura que es del Dios-Patriarca, cada elemento habrá de remitir infaliblemente a su Autor. Así acaba de cumplirse el proceso circular de la novela. Como únicos ejemplos ofreceremos aquí los ciclos que se llevan a cabo por medio de los bóvidos, los gallináceos y el dragón. Múltiplemente identificado el Patriarca a estas tres especies, por vía de metáforas (108), o por la lectura intertextual de *El otoño* y de los cuentos de Eréndira, se apreciará el proceso infinito de autodestrucción y autogeneración del Patriarca: éste es «carcomido» por los gallinazos (109), pero come la gallina degollada por su madre para la cena (110); ordeña diariamente las vacas, pero son destrozados los terciopelos presidenciales por ellas (paseando además la vaca-Patriarca por el balcón de la casa) (111) (112); asimismo, por el privilegio de la instantaneidad divina, el Patriarca es «dragón» de la patria, y pone en fuga al dragón (113), siendo al final de la novela succionado el mar por «gigantescas *dragas* de succión» (114).

Cuando parece que se ha rematado el ciclo de los dragones, he aquí que se ven «los lamparazos *instantáneos* de la muy antigua ciudad de Santa María del *Darién.*»

No lo dudemos: el Autor y Primer Causante y Primer Magistrado del universo marqueciano, el que se mira en las criaturas de *El otoño,* es Rubén Darío.

LA PRESENCIA DARIANA

De hecho la materia novelesca de *El otoño* es la obra dariana, considerada el acceso más seguro a la persona (incluyéndose desde luego en aquélla la autobiografía como material literario).

---

(108) Véase, entre otros ejemplos, la manera de levantarse del anciano Patriarca (p. 207): «y entonces se levantó del suelo con aquella enorme y ardua maniobra de buey de primero las ancas y después las patas delanteras y, por último, la cabeza aturdida con un hilo de baba en los belfos». Piénsese también en la metáfora de la criatura alada del cuento 1 de los de Eréndira, prototipo de todos los gallináceos marquecianos.

(109) P. 8.

(110) P. 105.

(111) P. 11. Véase también cómo encamina el Patriarca a las vacas (p. 257).

(112) P. 7: Sobre la vaca en el balcón, véase p. 9.

(113) P. 105: «y en medio de los gritos de la muchedumbre que se concentró en la Plaza de Armas para glorificar al benemérito que puso en fuga al dragón del huracán».

(114) P. 249. Piénsese también en la crucifixión del «dragoneante adónico» (p. 59).

Al fundar García Márquez su empresa en lo que es metáfora de Darío, esto es su obra, en lo que es primer eco y reflejo que remite a una realidad de otro modo inasible, esto es la persona de Darío, impone el novelista pleno criterio metafórico a toda la novela. Empresa, ésta, vertiginosa de elaboración de imágenes sustitutivas del nicaragüense, simbólicas de las que se fueron sucediendo constantemente, por virtud suya o de sus epígonos.

Por ello han de interpretarse todos los protagonistas de *El otoño* como reflejos de Darío, sin tener en cuenta su engañosa alteridad dentro de la ficción narrativa. Reflejos, los personajes colectivos —generales y dictatores— a quienes el Patriarca recibe «como si fueran uno solo» (115); los personajes episódicos (116), así como los personajes más elaborados —sin distinción de sexo—, con su exponente mayor, el Patriarca. Queda claramente explicitada la idea del protagonista-reflejo en Patricio Aragonés, el que consigue hacerse «doble perfecto» del general patriarca.

Por supuesto se incluyen entre estos reflejos la imagen del ciego callejero que recita versos de la *Sonatina*. En cuanto a la juvenil y final aparición del propio Darío, más que contraste de orfebre aquilatando una presunta realidad frente a unas imágenes, gustaríamos de considerarla, también ella, como una imagen más.

Otra consecuencia de la índole metafórica de la novela es que un idéntico estatuto novelesco se concede en *El otoño* a lo que se presume dato biográfico y al universo imaginario dariano. Con razón puede considerarse la obra como dramatización de lugares darianos —prosa y verso—, la cual implica, con rango de protagonistas autónomos a los fantasmas del poeta —verbigracia, a sus infantas— emancipándolos del primitivo orden poético, para ensamblarlos en una nueva ficción literaria.

Digno de todo punto del lenguaje poético es el manejo de la metáfora por García Márquez (considerándola ya no como rasgo estructural de la novela, sino como recurso estilístico). Prolijamente usada, recoge ella el máximo poder de significación, definiendo, como para el poeta, lo que es esencia. Así también de la comparación y del juego de palabras. Hasta podrían considerarse los personajes duplicados, los «dobles», como figura estilística, punto extremo de la metáfora.

* * *

(115) P. 20.

(116) Patriarca, Papa en Roma, Nuncio, monseñor eritreno, es sucederse un mismo protagonista a sí mismo.

Vayan ahora unos ejemplos:

He aquí que el Patriarca, por «las patas de elefante», se torna elefante, gemelo del paquidermo al que, con entera claridad, se identificó Darío en la «Danza elefantina» (imagen de experiencia y fuerza poética) (117).

Los múltiples vehículos generalicios (berlina, carroza, carricoche, limusina, barco, tren...), junto con señalar el correr de los tiempos y el envejecimiento del régimen presidencial dariano, son réplicas de los modos de locomoción del Cantor errante (errático Darío, a quien conviene perfectamente el epíteto marqueciano de «caminante implacable» (118). Son éstos el elefante, palanquino, automóvil, góndola, potra, canoa, *steamer, sleeping-car,* dromedario, trineo, tren, burro.

Por las metáforas marinas del sábalo (119), del ahogado (120), y muy singularmente por la identificación a Cristóbal Colón, «Almirante Mayor de la mar Océana» (121), el Patriarca entra a formar parte del mundo marítimo dariano. Es además émulo de Pan por los sonidos de flauta que le toca su hernia testicular, Sátiro sordo, incapaz ya, como el del Azul de Darío, de sentir los cantos de los pájaros —ni los creados por el mismo poeta (122)— y que persigue a unas ninfas disfrazadas de colegialas de uniforme *azul* (123). En sus arrebatos líricos canta a la «fúlgida luna» (124), cual Pierrot dariense.

Su reino queda designado como «reino de pesadumbre» —«reino mineral» en los cuentos de Eréndira (125) (126)—, transposición del Reino interior; mientras que el *balcón* del poema pasa a ser escenario de repetitivas apariciones del Patriarca, en una situación de liminaridad, sí, muy dariana hacia la vida. En sus paseos reconstituye un universo de Prosas Profanas, quimérico, todo sinestesias, en que alternan el eco de la pianola, el dragón, el efluvio de la gardenia, la sirena, ésta, en una isla providencialmente dispuesta para recibirla (127).

---

(117) «El elefante dice: / Voy a danzar... Cuatro patas misteriosas / pues no viene sin / haber chafado las rosas / de griego y latín, / van a trenzar unas danzas / que son la verdad, los ensueños y esperanzas / de la Humanidad / ... / Ninfas, danzad... / El virtual don de Dionisio / con vosotros es. / Oíd, Cloe, Nice, Aglae: / toda *mi* ciencia es amor, / y en *mis* danzas se distrae mi maestro el ruiseñor.»

(118) P. 48.

(119) P. 47.

(120) P. 13. Véase el cuento del «Ahogado más hermoso», tercero de los de Eréndira.

(121) P. 249.

(122) P. 90.

(123) P. 222.

(124) P. 22.

(125) P. 19.

(126) Cuento 6 de Eréndira.

(127) P. 20.

Universo carcelario, el del solitario Patriarca-Darío, cuyo único diálogo es con sus criaturas fantasmales, con las que llega a identificarse, siendo a un tiempo Infanta y dragón que la custodia, Minotauro, mariposa, lebrel, cigarra y bulbul. Todos ellos auténticos protagonistas, por un proceso de constante transubstanciación del creador a sus criaturas, en una economía de circuito cerrado, autosuficiente y autoconsumidora.

* * *

Otra demostración puede hacerse partiendo de la constelación de Bendición Alvarado, madre del Patriarca; Leticia Nazareno, esposa; Manuela Sánchez, pasión insatisfecha, entre quienes se ven repartidos, caprichosamente, los afectos femeninos de Darío: por la madre huida y añorada; por la desencarnada Stella, que presta a Manuela Sánchez la facultad de atravesar paredes; por Francisca Sánchez, humilde y a veces torpe compañera, como lo es Bendición Alvarado (128). Repartiéndose las tres protagonistas emblemas darianos (rosa, azules, pájaros —de la misma artificiosa especie que los bulbules y papemores del Reino interior—) (129), también han de entenderse como proyecciones feminizadas del poeta, hermanas de sus princesas e infantas.

Otra imagen de las mismas son, por supuesto, las concubinas de palacio, las colegialas, y los *infantes* de marina protagonizados en la secuencia del desembarco (130). Si la peste que los obliga al reembarco fuera cólera, quedarían ellos hermanados con el infante de Julián del Casal del poema «La cólera del infante», como lo son también en *El otoño* con el «infante», vástago del Patriarca, el que muy prerrafaelitamente aparece en el palco del teatro con guante en forma de *lirio* (131).

A través suyo y de las «infantas de buena familia» (132), se percibe el cruce semántico —ya ensayado por el mismo Darío (133)—, pero que sin lugar a duda se origina en la infanta de la rosa de Hugo, y la

(128) Podráse también observar la coincidencia del apellido Alvarado con el de una tía de Darío, Rita Darío de Alvarado. Cf. Autobiografía.

(129) Rosa de Manuela Sánchez, zorros azules de Leticia, oficio de Bendición Alvarado, que es «pintar oropéndolas con aguas de colores» (p. 52).

(130) Pp. 51-52 y *passim*.

(131) P. 194: «infante en uniforme de noche que había respondido a los aplausos con el lirio de dedos vacíos del guante de raso apretado en el puño como su madre le había dicho que hacían los príncipes de otra época».

(132) P. 227.

(133) Recreaciones arqueológicas, Friso, «garrido infante, de Eros por hermoso / émulo y par».

infanta del tulipán de Samain, flor ésta que se remite a Bendición Alvarado (134).

* * *

En cuanto al guión que burlescamente hilvana la obra, supedita el saldo de la deuda nacional contraída con el extranjero (oros y gemas parnasianos derrochados por el Patriarca) a un trato delirante: o una nueva invasión de infantes (infantas francesas), o la desposesión del mar Caribe (Mediterráneo) (135).

* * *

Descubierta la referencia a Darío, el mito pasa al campo de la semblanza literaria. Asombrosa resulta la impregnación dariana de García Márquez, cuya novela es glosa minuciosa del nicaragüense, donde se escuchan los adjetivos «unánime», «raro», «infantil», esdrújulos y aliteraciones, dignas del modelo, tales las «tetas totémicas» de Leticia (136). Ora traslación poética, ora parodia burlesca que somete al contraste de la realidad el universo poético del que queda sugerido como «inválido de palacio» y palaciego (137), y cuya madre se espanta viendo cómo se ofrecen ánforas de alabastro para las defecaciones (138). Por donde *El otoño* entra de lleno en el género literario del «travestito».

Sólo hay tiempo aquí para advertir muy de pasada la identidad de los cuentos de Eréndira y de *El otoño,* en cuanto imagen del hombre y alusión biográfica directamente emanadas de la obra dariana, y como referencia literaria a ésta.

Vemos, pues, cómo se hallan corroboradas la falta de virilidad del Darío-Patriarca-Infanta de la «mano de doncella púdica», la homosexualidad, por la mediación del general-doble Narciso López, de «pederastia invencible» (139); ambos rasgos engañosamente rebatidos por el machismo del bribón del Patriarca (140) y por la repetida alusión a una hombría, por donde no se delata otra cosa que la calidad del Dios

---

(134) P. 140: «le pusieron un tulipán de seda en la mano para que lo tuviera así, así no, señora, así, descuidado en el regazo».

(135) P. 245.

(136) P. 175

(137) P. 8; cfr. el poeta ciego llamado a palacio.

(138) P. 57: «ella les advirtió que no, señor, que no eran excusados portátiles / sino ánforas rescatadas de los mares de Pantelaria».

(139) P. 59.

(140) P. 22: «qué bandido, mi general, tan grande y todavía tan garoso».

hecho hombre (141). Confirmada también la afición a la bebida, por el doble «perfecto», Patricio Aragonés, cuyo primitivo oficio era el de «soplador de botellas» (142), y la seducción del absinto verleniano, por el mismo Narciso López, «enfermo de grifa verde y de aguardiente de anís» (143).

Asimismo se ve corroborada la duda sobre la etnia dariana, donde lo indio, negro y semítico parecen llevarse de la mano: de ahí el epíteto de «caminador implacable», que por antonomasia designa al Judío Errante, y el sauce *babilónico* (sauce llorón) directamente importado del Asia Menor a la Casa Presidencial (144) (el cual, muy oportunamente, se podrá relacionar con el Mauricio *Babilonia* de los «Cien años de soledad»). La incertidumbre espiritual y sospechoso catolicismo de Darío (145) se leerán a las claras en las conclusiones de la información que se lleva a cabo en el proceso de beatificación de Bendición Alvarado, por el monseñor eritreno, el cual

> encontró más vestigios de timidez que humildad entre los escombros, (...) más pruebas de pobreza de espíritu que de abnegación entre los Neptunos de *ébano* y los pedazos de demonios *nativos* y ángeles militares que flotaban en el manglar de las antiguas salas de baile, y en cambio no encontró el menor rastro de ese otro dios difícil, *uno y trino,* que lo había mandado desde Abisinia a buscar la verdad donde no había estado nunca (146).

Por supuesto que el Dios trino remite a la Santísima Trinidad cristiana, dogma rebatido por Darío en el poema de juventud de «El libro»:

> Hosanna a ti, Dios creador;
> *Dios sin triángulo, Dios Uno*
> que no eres Siva ni Juno (147).

* * *

Alusión —entre otras muchas— a la actividad del periodista sería la «novedad», a la que nos hemos referido anteriormente, es decir, al acontecimiento en su relación específica al periodista, éste, testigo

---

(141) P. 223: «nadie era más hombre».
(142) P. 15.
(143) Pp. 58-59.
(144) P. 6: «los sauces babilónicos que habían sido transportados vivos desde el Asia Menor en gigantescos invernaderos de mar, con su propio suelo, su savia y su llovizna».
(145) Cfr. nuestro citado estudio de los cuentos de Eréndira.
(146) Pp. 150-151.
(147) Rubén Darío, *op. cit.*, «El libro».

a la vez que autor del acontecimiento. «¿Qué hay de nuevo?», pregunta Darío en el poema «Agencia» de *El canto errante* (148).

* * *

Por supuesto que se pueden rastrear también en la novela las lecturas y modelos literarios del mismo Darío: el Baudelaire de «La vie antérieure», entendido el poema por García Márquez como reminiscencia fetal, y cuya imagen traslaticia lógicamente será el paisaje acuático de las entrañas de la turgente Leticia Nazareno; el del vengativo poema materno «Bénédiction», por donde se explica el nombre de la Bendición Alvarado, madre del Patriarca (149).

Víctor Hugo, el de «La rose de l'infante», que da lugar a la larga secuencia de la Manuela Sánchez de la novela, con su rosa, haciendo la madre de dueña a su vera:

> *Elle est toute petite, une duègne la garde.*
> *Elle tient à la main une rose, et regarde* (150).

El de «La vision de Dante», y su desaforado antipapismo, que nos lleva a las imprecaciones del Patriarca «podrá ser muy Papa de Roma (...), pero que aquí yo soy el que soy yo» (151), eco de los vituperios darianos juveniles.

Samain de la infanta en el balcón (152), con su tulipán en la mano, ya aludido por nosotros, variante de la rosa hugolesca.

Pero ¿quién pensara que la princesa dariana, vano objeto de la concupiscencia amorosa del poeta, «belleza alucinante», y la Ofelia modernista, después que arrastrara por los cuentos de Eréndira (153) su poético cortejo de flores, había de reaparecer en *El otoño* bajo las especies de una prostituta a quien despide el Patriarca con un

> *Hija, métete a monja* (154)

que es traducción fiel, si bien un tanto libre, del

> *Get thee to a nunnery* (155).

* * *

---

(148) *Ibid.*, p. 759.
(149) Baudelaire: *Les Fleurs du mal, Spleen et Idéal.*
(150) Víctor Hugo: *La légende des Siècles.*
(151) P. 147.
(152) Albert Samain: «Mon ame est une infante.» Véase además nuestro estudio: «Sources françaises de Darío: Hugo et Samain».
(153) Cuento 2 de Eréndira: Petra navegando a flor de agua.
(154) *El otoño*, p. 265.
(155) Rubén Darío, «Los raros». La cita es como contraseña entre los modernistas, en cuanto a referencia a la Ofelia Shakespeariana.

Dos palabras sobre el bestiario de García Márquez. Pensamos que no será inútil observar que tanto lo zoológico (elefante, tortuga, perro, moluscos, mariposa, buey, cigarras, etc.) como lo fabuloso se ve presente en la obra de Darío. Sin que con esto se quieran descartar otros posibles antecedentes, cabe también pensar que los glosados monstruos del colombiano recogen los animales fabulosos de los poemas (verbigracia, el dragón de la «Sonatina»), así como las formas híbridas de vida presentidas en «El coloquio de los centauros» como «ansia del corazón del orbe», y modalidades de encuentro de lo humano con lo divino, formas híbridas que Darío procuró imponer a la realidad más llana al pedirle a Francisca Sánchez que fuese a un tiempo ave y mujer... (156).

El procedimiento de la inversión burlesca degrada al animal fabuloso sustituyéndole o acompañándole con su doble zoológico: cisne/gallinazo, dragón/saurio. Tal ocurre con las sirenas darianas y los manatíes, prosaicos sucesores suyos, los cuales evidencian sin lugar a duda la lectura por García Márquez del precioso libro que José Durán les dedicara (157). Manatí y por otra parte armadillo (señalado por Iris Zavala) (158) remiten a una fuente complementaria para el bestiario marqueciano, que es la de las crónicas y relaciones de indias.

* * *

Más allá de la semblanza literaria queda constituido Darío en alegoría de las letras americanas y de la misma América en la novela, donde el esquema circular que informa el mito halla su explicación cabal en el incesante proceso de destrucción del universo dariano y su «eterno retorno»; universo que se define esencialmente como modernismo de *Prosas profanas* (159). Este es, y no otro, el que queda destrozado por el ciclón (160) y sufre toda clase de percances (caída en un precipicio de las músicas rubenianas (161), crucifixión de la hipsipila (162), saqueo de los gobelinos presidenciales por las gallinas (163), desamparo de los pavos reales por la muerte de Bendición

---

(156) Rubén Darío, *op. cit.*, «A Francisca».

(157) José Durand: *Ocaso de sirenas. Manatíes en el siglo XVI*, ed. Tezontle, México, 1950.

(158) Iris M. Zavala: «Cien años de soledad, Crónica de Indias», *Insula*, Sept. 1970, número 286.

(159) Si bien se abre a las referencias más dispares: primeros conatos poéticos, prosas del Azul, obras maestras poéticas, crítica literaria, desperdicios de la postrera inspiración.

(160) P. 104.

(161) P. 173.

(162) P. 59.

(163) P. 90.

Alvarado (164). Este, el que surge al punto del desastre, con todos sus radiantes atributos.

En ello cabrá leer la reminiscencia del ciclo creador del nunca escarmentado Darío, al volver indefectiblemente a su universo de *Prosas profanas;* y también el símbolo del desgaste mismo de la imagen poética, desvirtuada tanto por los reflejos fementidos de los epígonos, cuanto por el «irreparable» proceso de petrificación. De ahí la contigüidad de los leprosos con la rosa en *El otoño,* lindando lo más lozano con la podredumbre, proceso de destrucción y regeneración que culmina en la ya comentada dicotomía del comedor-comido (el autor devorándose a sí mismo). De ahí las secreciones *torna/soladas* de la expirante Bendición Alvarado, que son seguros augurios del próximo resurgir del sol dariano, como también lo pronosticaban los *gira/soles* que crecían en las llagas de los leprosos de los cuentos de Eréndira (165).

Por fin es el ciclo ejemplificación del proceso infinito de amor y rechazo que vienen viviendo las letras hispanoamericanas con relación a Darío. En el alegórico Patriarca dariano, García Márquez nos propone leer al abuelo fabuloso que la América hispana se ha atribuido, comprobándose de tal modo en ella un proceso común a las naciones: piénsese, por ejemplo, en el supuesto entronque de España con Hércules (166).

* * *

A lo que parece convidar *El otoño* es a perpetrar el asesinato colectivo del Padre de la nación americana, del tata y caudillo, como consumando una era secundaria americana de saurios y dragones. O dicho de otra manera, a reducir el dragón a saurio, el centauro a mula, el Júpiter toro a buey, la sirena a manatí, el ave fénix a gallina. Lo inédito de la novela, a juzgar por las apariencias, sería el carácter terminante que recibe el desenlace, recalcado por provocativa declaración (167), si se compara con la matizada escala de fugas y muertes finales de los cuentos de Eréndira. Tal desenlace señalaría, pues, una etapa irreversible (palabra por cierto muy impropia para tratar de García Márquez) en la relación gordiana del colombiano al nicaragüense.

---

(164) P. 137.
(165) Cuento 1 de Eréndira: Los milagros de la criatura alada. *El otoño,* p. 136.
(166) Cfr. entronque recogido por las crónicas hispanas.
(167) P. 270.

El caso, por lo visto, requiere más detenimiento. Derrocar al ídolo Darío es luchar contra cierta *beatería* de aquella América que ha entablado el proceso de beatificación de Darío, como el Patriarca el de Bendición Alvarado; lo cual no es sino pelear contra la otra América, que al hallarse situada a otra distancia del astro dariano según la trayectoria que éste va describiendo, lo vilipendia.

Más aún aspira la novela a incorporar el fenómeno dariano a un proceso americano coherente. Ejemplar Darío por todos conceptos; capitán de las letras hispanas, en quien se verifica la predisposición americana al caudillismo, como también al mesianismo. Figura, filosóficamente hablando, del ser compósita de América y de sus incertidumbres espirituales; cuya bastardía y orfandad en la novela serían las de una América sucesivamente desvinculada de sus dioses nativos, y de España, huérfana también de las Grecias, Romas y Lutecias; figura del sino portuario de América, el poeta «almirante mayor de la mar océana» (168). La prueba escatológica de los fines últimos de América consistiría en que un mismo vocablo puede aplicarse para señalar dos fenómenos sucesivos de invasión del continente americano: *infantas* francesas cuyo escuadrón se posesiona al finalizar el siglo XIX de las letras hispanoamericanas, e *infantes* de marina, que apuntan a unas concretas amenazas de desembarco en la historia política americana (169). Brillante remate es éste de la demostración que García Márquez ha venido desarrollando a lo largo de los cuentos de Eréndira, al presentarnos a América como puerto, patio vacío (170), espacio teatral en espera del acontecimiento marítimo. Así se explica que la estructura novelística de *El otoño* se muestre igualmente adecuada para la ficción política como para la ficción literaria.

Híbrida América, e «hipógrifo» Darío, que dice Octavio Paz. A lo que sí induce *El otoño* es a considerar a Darío y al modernismo no como accidentes en el recorrido de América, sino como necesarias expresiones de su historia. Cierto es que Darío —y lo explicita el poema de «El libro»— ambicionó dotar a América con su Verbo poético de un credo humanitario donde todo cupiera, ensayo de reconciliación universal de sus conflictuales legados espirituales... Refutación de la ilustre aseveración de Rodó, es *El otoño,* por lo cual habremos de concluir con García Márquez: sí, es americano Darío.

* * *

(168) P. 103.

(169) Por eso mismo, la única manera de evitar nuevas invasiones es que desaparezca el mar: donde se descubre el significado del ultimátum, a consecuencias del cual el Patriarca cede el mar Caribe...

(170) Cuento 2 de Eréndira.

Lo propiamente milagroso del caso dariano será para García Márquez que el nicaragüense reúna en sí todas las circunstancias del héroe mítico y del Dios de América: los oscuros antecedentes familiares, el estatuto advenedizo dentro del «pueblo-América», el don profético y responsabilidad providencial asumida con toda claridad por el conductor de pueblo, en los poemas de la juventud (171), la ya mentada discrepancia entre la triste humanidad del poeta y su poesía, a lo que se podría añadir la divina unidad del andrógino. En esta admirable adecuación del nicaragüense al papel «sobrehumano» que le fue impartido por la historia, en su acendrada capacidad de representación, no faltará quien lea un signo más en el camino ya prolijamente jalonado de la predestinación de América.

* * *

Cómplices en esta tarea continental tendrá, según pensamos, el autor de *El otoño del Patriarca,* en lo que toca al intento de desmitificación, nueva valoración histórica del fenómeno dariano y concepción circular y *giratoria* (172) del proceso americano, simbolizado por el ciclón, en los llamados escritores del *boom,* «confabulados» que fueron ellos, como los generales de la novela: en Alejo Carpentier, el que derroca al Primer Magistrado (quedando siempre en pie el Volcán tutelar) y que somete al contraste burlesco de la realidad a la poética Ofelia, hija del dictador (173). El prototipo de la revolución francesa que ya le sirviera a Carpentier para explicitar la concepción giratoria de la historia (174), asimismo le valdrá a Roa Bastos en el *Yo, el supremo.* Con distinto proceder los argentinos se implican ellos también en el caso dariano, aproximándose Cortázar con escalpelo y pulcritud de estilo a su Claudio Romero (175).

* * *

A quien va dirigida, a nuestro entender, la amonestación final de *El otoño* es a aquel Darío gastado por el Tiempo. Tenga por seguro el lector que al fenecer el anciano Patriarca, Moisés del pueblo-América, está listo otro Darío, joven y risueño, para relevarle.

Tío muy vivo, el poeta que mueve los tiovivos del universo marqueciano (176). La tentativa de emancipación que se lleva a cabo en la

(171) «El apocalipsis de Jerez» entre otros poemas.
(172) P. 103: «La tremenda cuchilla de vientos giratorios».
(173) El recurso del método.
(174) El siglo de las luces.
(175) Octaedro. Los pasos en las huellas.
(176) Cuento 2 de Eréndira: El tiovivo submarino.

novela y se expresa —gramatical e históricamente— en el «Nosotros» generacional, de ninguna manera infirma la trascendencia poética del nicaragüense (177). Hablador impenitente (178), Rubén, creador de «basura de feria» (179), pero también Dios, en quien se ven reconciliados todas las contradicciones e imposibles, y que sólo se puede definir por sí mismo, acudiendo a la grandiosa tautología del

yo soy el que soy yo (180).

MICHÈLE SARRAILH
Universidad de Poitiers

34 Av. du Président Kennedy
PARIS-16

(177) P. 195: «cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma mano con que se limpia el culo», reflexiona el Patriarca al oír declamar la «Marcha Triunfal» por el propio Darío.

(178) P. 36: «Hablando sin pausas para pensar».

(179) Véase nuestro citado estudio de los cuentos. De *El otoño*, véanse los montones de basura que se barren de una a otra parte (p. 40).

(180) P. 147.

ANDALUCIA: UNA TERTULIA DE RAICES *

Tras los orígenes musicales del cante flamenco

Afanarse en hallar las raíces de la música es una actividad entre emocionada y demente. ¡Qué afán tan fieramente inútil y a la vez tan entrañablemente acuciante! ¿Cómo efectuar ese viaje por entre las tinieblas del tiempo y sus combinaciones infinitas? Embarcarnos en ese retroceso, remontar las estelas de un fenómeno estético y vital tan misterioso como es el de la música, y hacerlo con avaricia de totalidad, nos llevaría más atrás de las músicas más remotas: a los primeros estertores de la infancia del hombre, al amanecer del *nosotros,* al *tú* primordial, al *yo* iniciático. Acaso más atrás: al nacimiento de la inteligencia, a los primeros temores y temblores. Acaso más atrás: al diálogo del viento y las montañas, del pájaro y la luz, de la materia y sus leyes oscuras. Y aquí nos perderíamos. Si ese vertiginoso viaje de regreso pudiera remontar la abundancia del tiempo, en la llegada nos estaría esperando la locura. Quizá la música es, también, un bálsamo contra la agitación de aquellas de nuestras neuronas que conservan la nostalgia de un bárbaro remolino de orígenes. Por ello, quizá es también la música una prueba de que en nosotros permanece, como una herencia en forma de nieblas muy lejanas, el tiempo en su totalidad, el tiempo entero y vivo. Y sobre todo: en movimiento. El ritmo es algo más que un ademán geométrico compuesto por el sonido, el silencio y el suceder: es una vibración vital que nos vincula no sólo a la música ya expresada con formas; también, a la música vasta de nuestro yo compacto, en donde habitan la naturaleza, el terror de morir, la historia de la vida y la trayectoria del mundo. Y todo empeño por llegar al centro de ese ejército de interrogaciones nos dejaría flotando en el asombro y acaso en el

---

* Capítulo del libro *Memoria del Flamenco,* de próxima aparición.

temor, con la razón desvariada. Quizá la música, memoria de ese desvarío, sea también una compasiva forma de la fascinación, una manera de cordial ansiolítico: algo que, al mismo tiempo que nos prueba que hemos sido infinitos y que en los descendientes hallaremos una forma de ciega eternidad, nos da un beso en la fiebre, nos lame la herida incurable, le pone una especie de nombre al ansia que no tiene fin, que sólo puede aspirar a ocasional reposo. Prueba de una abundancia frenética y al mismo tiempo ordenación de esa abundancia, la música es una silla fastuosa en donde el ser se sienta para escuchar, ligeramente cómodo, todo el fragor de su destino y el clamor formidable de su origen tumultuoso.

Demasiado tumultuoso. Lo que nos hace conformarnos con averiguaciones más modestas no es sólo el reconocimiento de los límites del saber —esa frágil canoa exasperada en un errabundo océano de olvido—: es también la prudencia. Prudentemente, los buscadores de las raíces musicales de los cantes flamencos no han ido más atrás de unos siglos relativamente cercanos. A ellos debo atenerme. De entre la ya notable y a menudo contradictoria inquisición en torno a las materias primas musicales del cante, citaré ocasionalmente algunas opiniones de diversos autores que tienen en común ese profundo parentesco que confiere el no desconocer lo que llamamos «las emociones oceánicas»; y citaré también, con brevedad, un número escaso de músicos cuyos juicios están calcificados por el conocimiento directo, por la pasión y, a la vez, el sosiego. No enumeraré el casi inacabable muestrario de las contradicciones. Entre otras causas, porque tal vez esas contradicciones lograsen agruparse y reconciliarse, si a la investigación le fuese dado retroceder más siglos, muchísimos más siglos, llegar al sitio y al instante donde quizá la certidumbre y la sombra nos fulminarían con su elocuencia vasta —y, tal vez, también ilegible—. Pero hay ya algunas señas de identidad del cante cuya certificación es compartida casi de un modo general. Hay, ante todo, algo que nadie puede disputar: sean cuales sean las diversas procedencias de las remotas músicas que sirvieron para la formación del cante, *lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía.* Así como un puñado de palabras pueden no articular ningún sentido sin un saber rector que las ordene y las convierta en una estructura significante y emotiva, los acarreos musicales que sirvieron de sílabas al ceceante discurso de la infancia del cante no habrían armado las tonás, las siguiriyas, las saetas, los tangos, las soleares, las bulerías, sin el concurso de esa espléndida encrucijada de culturas y músicas y razas. Tanto como el saber y la emoción de los sucesivos viajeros,

la formación del cante le debe su salud y su desarrollo a ese vientre mágico y vario que es la tierra del Sur. Por eso, quienes anotan procedencias, a veces muy lejanas, para mencionar a la prehistoria del flamenco, tienen razón: de muchas tierras y de muchas culturas nos fue llegando el grano que aquí quedó sembrado. Y por eso, quienes reclaman la fundamental participación andaluza en la creación del cante tienen razón también, por muy lejanas que sean algunas de las raíces del flamenco: «¡Cuántos orientes hay aquí! [exclama Waldo Frank]. En la forma, Bizancio, con su estructura rústica y esbelta; el alarido del alma judía... y el empuje violento y la fiera desolación del árabe. Todas las voces de la historia de España se entrelazan. El misticismo sensual de los judíos, el conflicto entre las pasiones domésticas de este pueblo y su cósmico sino se alzan en una línea más bien arábiga que judaica. La tendencia de la música árabe a salirse de la escala es bizantina. La música habla de las plagas del norte de Africa, de Porfirio y de Plotino, de Orígenes y San Agustín; pero el acento es más bárbaro que platónico y la forma es eternamente española.»

Por su parte, la gran cantante Sofía Noël, judía sefardita y asquenasi, inteligentemente apunta: «Cuando se afirma que los gitanos crearon el cante flamenco se alude a una creación relativa. Sus fuerzas ocultas, aplicadas a la música, es lo que les ayudó a ser juglares, cantantes, bailarines, en países como Rusía, Hungría y España. Lo curioso, lo apasionante, es ir descubriendo el misterio, que consiste en el hecho de cómo en cada país donde se aposentaron los gitanos, llegaron a interpretar los caracteres musicales genuinos de la nación con mayor autenticidad que la raza original. El cante es, por tanto, el resultado de varios elementos étnicos que se fueron mezclando mágicamente en el crisol de Andalucía. Los gitanos andaluces, *y no de otra región,* forjaron el cante con materiales que encontraron en Andalucía Baja e inauguraron la prehistoria del flamenco en el siglo XVI.» Sofía Noël enumera esos materiales latentes en la Andalucía que hallaron los gitanos: las culturas griegas, hindú, musulmana, mozárabe, hebrea «y, según nuevos descubrimientos, posiblemente la cultura negra». «En resumen [concluye Sofía Noël]: en Andalucía los gitanos encontraron influencias orientales y helénicas, semíticas y autóctonas, laicas y religiosas: cantos sinagogales, cantos de muezín, liturgias griegas, visigóticas, melodías hindúes, persas, iraquíes, bereberes, jarchyas hebreas y árabes...» La enumeración coincide casi textualmente con la que proporciona Ricardo Molina, y ambos, a su vez, se apoyan en los pioneros Felipe Pedrell y don Manuel de Falla. No es

ocioso reproducir un párrafo, ya clásico, de nuestro músico mayor; escribe Falla: «En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos: *a)* la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; *b)* la invasión árabe, y *c)* la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.»

Con respecto a la acumulación de procedencias musicales, prácticamente todos los tratadistas están acordados (las reticencias se refieren a una u otra música en particular, a una u otra raza en particular, pero no al abundante número de ellas). Hipólito Rossy, no muy decidido a aceptar la aportación árabe sin matizarla —«en cuanto a la música que los árabes pudieron importar de Damasco y de Bagdad, era de remoto origen greco-persa, ya conocida en España siglos atrás y fundida en la vieja solera andaluza, como dicen García Gómez y González Palencia»—, reseña en el origen de los cantes, aparte de elementos aborígenes, «otros de procedencia asiria, persa, israelita, copta, fenicia, árabe y hasta indostánica, si se quiere». En efecto, Emilio García Gómez anota que «las aportaciones culturales de Persia y de Bizancio se habían fundido, hacia el siglo X, con la vieja solera andaluza. Como el poder asimilador de Córdoba lo aceptaba todo, pero todo lo transformaba, depurándolo...» —y prosiguen los hermanos Caba, continuando la reflexión de García Gómez: «... nos encontramos con que la Persia se incorpora a la vieja heterodoxia sufí, amamantada por la Córdoba de los Omeyas (...). En suma: hay una corriente indo-persa-gitana-andaluza que puede verse en la música del cante jondo. *Los ludos* eran músicos gitanos traídos a Persia, donde seguramente difundieron sus aires y canciones, que ellos mismos llevaron después a Egipto. Todo esto entre los siglos V y IX. Y nuestra hipótesis es ésta: Ziryab, que sabía diez mil canciones y puede considerarse como el patriarca del canto andaluz, era de origen persa, cantor de la corte de Bagdad y cliente de los Califas Abásidas. Por lo cual, buen número de sus canciones pudo tomarlas de los gitanos indo-persas (1). Aún

---

(1) En casi todas las investigaciones sobre el flamenco, al tantear por entre la luminosa *tiniebla de su prehistoria musical, inexorablemente se presenta, como un aparecido, la figura* de Abu-l-Hasán 'Alí ibn Nafi' (apodado *Ziryab:* «pájaro negro»). En los rastreos sobre los orígenes de la guitarra andaluza es también frecuente la mención de este legendario cantor, al que unos consideran procedente de Irak, otros de Persia. Ziryab sustituyó el plectro de madera con que se punteaba el laúd en tiempos del califato de Abderramán II por un plectro de garra de águila; aumentó hasta siete los cuatro trastes del laúd; cambió sus cuerdas de seda por cuerdas de tripa de león y, al parecer, agregó una quinta cuerda al laúd de la Córdoba de los califas. Asimismo, el nombre de Ziryab aparecerá en algunas solventes historias de la música y en varios estudios sobre la cultura arabigoandaluza. En los *Apéndices*

dejando entre paréntesis esas hipótesis tan apasionantes para los gitanófilos —y tan arriesgadas en algunos de sus extremos: cuesta trabajo tolerarle a Ziryab una memoria capaz de retener diez mil canciones—, notemos cómo este buceo de los Caba concluye con la opinión de Sofía Noël, según la cual la actitud del temperamento gitano hacia la música es típicamente oriental. Esos remotos hindúes que hoy se llaman gitanos, traerían «en su cantos —muy alterados por las seculares migraciones— [latentes] ritmos y giros característicos del Oriente: pequeños intervalos, combinaciones de ritmos contradictorios, riqueza de figuras ornamentales... En Andalucía encontraron una música hermana. De la refundición de elementos dispersos surgió algo nuevo: el cante». Es también la opinión de Manuel de Falla y, prácticamente, de casi todos los investigadores; que, insisto, están de acuerdo, como es lógico, en la preponderancia del lugar geográfico y cultural en que fueron decantándose y mezclándose las músicas diversas. Andalucía —resume Ricardo Molina— «acogió las influencias musicales árabe y judía, hindú y bizantina, pero las fundió a su propia ancestral tradición que arrancaba de los cantes y bailes festeros gaditanos y pervivía, alterada por influjos litúrgicos, en las jarchyas mozárabes. Los gitanos encuentran dispersos los elementos musicales que ellos habían de 'integrar' en el cante flamento. Estos elementos no formaban nebulosa, sino que seguramente convivían y se influían recíprocamente cristalizados en diversos folklores. Los gitanos debieron encontrar en la Baja Andalucía (...): 1.°, vestigios de canciones judías; 2.°, abundantes coplas árabes; 3.°, bailes y zambras del tipo árabe-andaluz; 4.°, restos de viejos romances y jarchyas mozárabes. Todo esto se avenía de mil maravillas con sus propias tradiciones y con su simpatía hacia los moriscos. De la convivencia secular con ellos debió salir el cante flamenco o gitano».

Tres son, pues, los cimientos que se dan cita en el flamenco: la larga y varia historia racial y cultural de Andalucía (y esa tremenda generosidad suya que consiste en abrirse a toda cultura, invasora o pacífica, preñarse de ella, y parir sin cesar); la viajera vejez de la raza gitana y su disposición para efectuar una vasta apropiación de músicas que después ellos adelgazarían y dramatizarían camino de los cantes flamencos; y una diversa y sucesiva herencia de músicas y de concepciones del mundo procedentes de lejanos países y de leja-

---

de este libro incluyo algunas fichas sobre aquel músico del siglo IX al que se atribuye una participación preponderante no sólo en la creación de escuelas y sistemas de educación musical en la cultura musulmana, sino también en cuanto a la aparición de formas musicales árabes (la *nuba*, la *wasla*) y hasta en los antecedentes de la sinfonía occidental.

nos siglos. La seca y dulce y enérgica y piadosa joyería del cante tiene, como se ve, una excelente triple plataforma. De entre los primeros acarreos musicales rastreados por la investigación conviene destacar —como lo hiciera Falla— los elementos greco-bizantinos. Esa música aporta los modos frigio (cromático) y jónico (dramático) a través de cantos litúrgicos que la Iglesia mozárabe consolidara en Córdoba hasta el siglo XIII. «La escala doria [anota Sofía Noël] tenía el mismo valor que para nosotros la gama mayor. Era el resultado de la yuxtaposición de dos tetracordos separados por un intervalo de tono entero: mi-re-do-si-la-fa-mi. Para los griegos la escala fundamental era la menor, y ésta es la escala flamenca.» Pero tal influencia greco-bizantina fue, a su vez, una estructura formada por otras influencias, por lo que su asiento en Andalucía incorporaba herencias más lejanas. Escuchemos a Rossy:

> Los ochenta años que los bizantinos ocuparon militarmente el sur de la Península Ibérica tuvieron gran importancia para la cultura hispánica porque le inyectaron nueva savia de la civilización greco-bizantina. Las plazas y fajas de terreno que ocuparon comprende la casi totalidad del área del cante jondo; y aunque Sevilla y las tierras al oeste, hasta el Guadiana, no llegaron a ocuparlas, fueron influidas por extensión y porque sus principales eruditos acudían a Bizancio para ampliar estudios, entre ellos San Leandro y San Isidoro. De esta forma, el arte musical griego, que se extendió desde el Indus hasta España e Irlanda, y que estaba influido por la música de Asiria, Mesopotamia, Israel, Canaán y Persia, influyó a su vez, por más de mil años, en el folklore sureño español; de tal modo, que la escala fundamental del sistema griego (la escala en *mi),* conocida como modo dórico, sigue siendo el tronco estructural y básico del cante jondo más puro y antiguo.

La Mesopotamia otra vez; la Persia de nuevo: pareciera que todo invita a perdernos en el Oriente. Músicas orientales y razas orientales. Musulmanes que van al Oriente y que regresan del Oriente. Occidentales músicas mezcladas a sonidos de Oriente. Y en el fin de tanto viaje, Andalucía. Y en Andalucía, unos cantos que los músicos actuales no logran domeñar totalmente en el pentagrama occidental: nuestra escala dispone de doce semitonos, mientras la escala hindú tolera diecisiete subdivisiones, y la música árabe puede embutir en una escala no menos de veintidós sonidos. Incluso la liturgia cristiana conservará viejos rumores orientales. Recurramos de nuevo a Rossy:

> El orientalismo musical del cante jondo y flamenco se explica no sólo por los contactos que el pueblo del sur peninsular tuvo con tirsenos, fenicios, griegos, bizantinos y árabes, sino también por la Iglesia cristiana, cuya liturgia, desde sus comienzos, tiene su raíz en cantos sirios y hebreos (salmodia, responsorios), a los que se agregaron otros cantos en las catacumbas y más tarde en las basílicas, si bien que amoldados ya a los sistemas de la técnica musical griega. No en balde la Iglesia cristiana tuvo su cuna en Jerusalén, y hebreos fueron los apóstoles, por lo que los cantos religiosos israelitas—influidos por asirios, coptos, armenios, persas y cananeos—fueron la base del canto litúrgico cristiano.

El mismo Rossy, que sólo a regañadientes acepta la presencia árabe en nuestra música del Sur (2), no omite recordarnos que la cultura musulmana, además de dejar en la Península Ibérica casi dos mil palabras árabes («y si el idioma resultó influido [apostilla Rossy], los cantos tuvieron que serlo también»), contribuyó a la orientalización de las músicas andaluzas; y, así, después de constatar que la cultura árabe, tras su primera época de expansión y conquista, contenía elementos de los pueblos sirio, palestino, egipcio, armenio y persa, concluye enumerando las semejanzas entre los cantos árabes y los cantos flamencos:

> «1.° El empleo constante y abusivo de notas de adorno, trinos, melismas, arrastres o portamentos, común a ambos géneros, si bien que su conocimiento y empleo en España es preislámico.
>
> 2.° El cantar de manera diversa cada repetición de un cante, que es costumbre, no sólo árabe y andaluza, sino oriental en general.
>
> 3.° El empleo de apoyaturas ascendentes al comenzar el canto o algunos giros o frases dentro del mismo canto, de uso acostumbrado de andaluces y murcianos, árabes, hindúes, pakistaníes y otros pueblos orientales, así como de los gitanos y de los tzíngaros cuando cantan o tocan música eslava.
>
> 4.° La inclusión en el flamenco de la zambra mora y su influencia en algunos cantes murcianos y andaluces, como el tango flamenco, el taranto y la rondeña binaria.»

---

(2) «Lejos de haber sido los árabes quienes enseñaron a cantar a murcianos y andaluces, el hecho ha sido al revés; y entre los cantos que oímos a las emisoras de radio de Marruecos, Argelia y Túnez, los más parecidos al flamenco son, precisamente, los del llamado género *garnatí* (de Garnatha, Granada), que es una aportación directa de Andalucía a la música musulmana». Menos terminantes, y complementando a esa opinión, los hermanos Caba nos recomiendan que «no se hable, pues, de influencias árabes en Andalucía, sino también de reinfluencias andaluzas en el mundo musulmán; el producto es lo jondo».

Con respecto a la zambra, Molina Fajardo nos habla de un documento al que califica de excepcional: los dibujos que el viajero alemán Christoph Weidiz hiciera en Granada en 1529, en dos de los cuales se pueden advertir semejanzas entre la zambra mora y la zambra gitana posterior. Ciertamente, cuando se menciona la influencia de la música árabe en el flamenco es menester no limitarse a averiguar semejanzas entre las músicas norteafricanas *actuales* y el flamenco tal y como hoy lo conocemos, sino que debemos remontarnos hasta los siglos en que precisamente Andalucía fue una riquísima encrucijada de elementos culturales, tanto peninsulares como orientales, y aceptar, mediante el simple concurso de la lógica, el gran acarreo orientalista que vino, en oleadas sucesivas, con la población árabe, orientalismo que en gran dosis se reencontraba con los elementos orientales de la cultura greco-bizantina que aguardaban en nuestro Sur. Sobre esta afluencia de orientalismo musical llegado a Al-Andalus con los árabes, citemos unos párrafos esclarecedores procedentes de un texto de Sofía Noël:

> Cuando los árabes penetraron en España todavía no se había formado la primera escuela de la Meca y de Medina. Debieron llegar con sus cantos beduinos. El número de árabes era pequeño y reducido a los centros urbanos. El grueso de las tropas de ocupación se componía de elementos bereberes, cuya influencia en España, especialmente en el sudeste, se nota todavía. Allhaquem I tuvo en palacio a dos cantores persas: Alón y Zarcón; luego a Fadal, Alam, Calam, músicos de la Escuela de Medina, y más tarde al famoso músico persa Ziryab. Por el conducto árabe penetró también en España la influencia persa, es decir, la influencia hindú. El tipo de música de aquella época no podía ser el de la música árabe actual, sino el de los pueblos turánides e iránicos pre-árabes, un tipo de música estrechamente emparentado con el canto medieval europeo. Así se explica el éxito enorme que tenían los cantores persas en la España medieval. El producto más popular de esta música es el *zejel*, que se creó en Andalucía sobre textos en lenguaje romance. El Islam introdujo la Medina (el fandango y sus derivados), así como los melismas empleados en el cante [flamenco] y en los cantos norteafricanos. La influencia árabe actuó hasta mediados del siglo XVII, especialmente en tierras bajoandaluzas.

No cumpliríamos correctamente con nuestro propósito de saquear juicios autorizados si no citásemos aquí y ahora la opinión más sabia de nuestra historia musical: la de Manuel de Falla, el primero en profundizar en busca de los orígenes musicales de los cantes flamencos.

Falla, tras aseverar que «la *siguiriya gitana* (...) es acaso el único [canto] europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales» (Ricardo Molina señalará más tarde semejanzas entre ciertos elementos de las músicas orientales y la siguiriya de Curro Durse), enumera las coincidencias del cante jondo «con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente». En primer lugar, señala *«el enarmonismo como medio modulante»* (distinguiendo entre la modulación en la música occidental moderna y la mayor flexibilidad del sonido tanto en los cantos primitivos orientales como en el cante jondo). Y agrega: «Añádase a esto la práctica frecuente, tanto en aquellos cantos como en el nuestro, del *portamento* vocal, o sea, el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas (...). Podemos afirmar que en el cante jondo, de igual suerte que en los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es consecuencia directa de lo que podríamos llamar gama oral. Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa; y Louis Lucas, en su *Acoustique nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enarmónico, dice que 'es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia'.» Falla señala después «como peculiar del cante jondo el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta», aclarando a renglón seguido que en el flamenco, como en los cantos orientales, esa sexta no se subdivide únicamente en nueve semitonos. Y continúa:

> *Tercero: El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior.* Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, como ya hemos indicado, que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos (la *siguiriya* especialmente), destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario.
>
> *Cuarto: Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto.*—Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales que como giros ornamentales, si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala temperada; y

> *Quinto: Las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaores» y «tocaores» tienen también origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.*
>
> Que nadie piense sin embargo [concluye don Manuel], que la *siguiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra Península.

Por su parte, Sofía Noël agrega a esta investigación de Falla una precisión importante, que se refiere a lo que quizá sea lo más característico —y tal vez también lo más telúrico— del flamenco: su ritmo. Recordando formas musicales hindúes, escribe que:

> Esta gran sutileza y complejidad rítmica la volvemos a encontrar en el flamenco. El efecto emocional de los ritmos es de una importancia similar al de los *Ragas*. Tres elementos de ritmo son: a tres tiempos, a cuatro tiempos y a tiempos mixtos (cinco o siete). La voz hindú se considera como un instrumento fundamental. Debe adaptarse a las exigencias de la música y estar totalmente desprovista de vibrato. Lo que los occidentales llaman belleza en la voz no es importante en la música hindú. Lo que importa es el arte del músico y la precisión de su instrumento vocal (al igual que en el flamenco). Todas las voces hindúes deben cubrir tres octavas. Lo que encontramos de herencia hindú en el flamenco es el sentido reiterativo, ornamental de algunos cantes y, como apuntamos ya, la sutileza y complejidad rítmica (3).

A la vista de la incuestionable importancia del ritmo en buena parte de nuestros cantes, quizá cabría agregar otra semejanza. Me refiero a una peculiaridad que es común a algunos momentos del cante gitano-andaluz (fundamentalmente, en ciertos y súbitos esplendores rítmicos de las bulerías), a la estructura de algunas interpretaciones de música de jazz, y al *tarana* hindú. Se trata, dicho con palabras de Philippe

---

(3) Pere Bonnin proporciona un testimonio bien cercano sobre el paralelismo entre ciertas señales culturales hindúes y algunos rasgos gitanos y flamencos. Bonnin reproduce el siguiente diálogo entre Carmen Amaya y la famosa bailarina y cantora hindú Maya Rani: «Maya: yo soy tu hermana. Soy gitana y mis antepasados vinieron de la India». «Sí, Carmen. Eso que tú bailas lo baila mi gente, sólo que al bailarlo descalzos el taconeo se sustituye por campanillas en los tobillos». De Maya Rani son unas palabras que muchos gitanos emiten, ejercen o sueñan: «Los hombres y los pájaros deben ser libres». Maya, como algunas gitanas, lee en la mano y en los ojos de las gentes, mencionándoles el pasado y averiguándoles aspectos de su porvenir. Cuando Carmen había ya muerto, Maya Rani, cantora, bailarina, princesa de Cachemira, vino a Barcelona y visitó el monumento a la genial bailaora Carmen Amaya, su hermana.

Carles y Jean-Paul Commolli, de un «estilo de improvisación vocal, en el que las palabras son reemplazadas por onomatopeyas (escogidas en función de su valor sonoro y rítmico) y que permite a los cantantes imitar las maneras de ciertos instrumentos...». A su vez, Alain Danielou, describiendo al *tarana* de la música hindú, habla de un «estilo de canto rítmico, vivo y ligero, en el cual las palabras son sustituidas por las sílabas mnemotécnicas usadas para representar las diversas formas del batir de los tambores. En ocasiones se introducen determinadas palabras de un poema y algunas sílabas convencionales desprovistas de sentido...»; son onomatopeyas que en el *tarana* y en el *jazz* imitan a determinados instrumentos musicales, siempre con una fuerte personalidad rítmica, y que en algunos instantes de nuestras bulerías sirven al cantaor (y en esto los gitanos son indiscutibles maestros) para acentuar la fuerza rítmica, sobresaltar la línea melódica e incorporar un elemento musical y expresivo electrizante, sensual, sumamente cargado de capacidad de comunicación, velocísimo y, desde luego, primitivo.

Lo primitivo es muchas veces pariente del flamenco. De entre las culturas de remoto origen de las que se asegura —con mayor o menor acopio de corroboraciones— que dejaron semillas en la etapa de preformación de los cantes, casi nadie ha dejado de señalar la hebrea. Ahorraré al lector presumibles imprecisiones —y a mí la ocasión de cometerlas— dejando extensamente la palabra a quien sobre este tema sabe más que nosotros; Sofía Noël escribe:

> Los judíos vivían en España desde los tiempos más remotos. Parece que existieron florecientes comunidades hebreas en la Península durante quince o veinte siglos. Fue en la Edad Media, en el momento de la expulsión en 1492, cuando se les empezó a llamar «sefardíes». La palabra viene del hebreo. Sefarad = España. En el siglo V hubo una inmigración, una nueva marejada de hebreos. Alcanzaron la actual Andalucía (...). Los sefardíes fueron los intérpretes, los intermediarios, el elemento de cohesión entre los habitantes del país y los árabes. Recordemos que durante el Califato fue Córdoba una magna sede del judaísmo musulmano-hispánico.
>
> Granada, llamada Garnata al Yahud, ciudad de los judíos, fue otro centro importante. En toda Andalucía los judíos disfrutaban de una situación privilegiada y pudieron entregarse a sus quehaceres favoritos: la medicina, la filosofía, las traducciones, la poesía, la construcción de instrumentos de precisión y también la artesanía y el comercio. Los árabes confiaron su guardia a los hebreos, que vivían en completa libertad, y varios de ellos llegaron a ocupar elevados cargos y desempeñaron misiones diplomáticas. No podemos olvidar esta participación de los sefardíes

en la vida de Andalucía y difícilmente podemos imaginar que no existieron intercambios de todo tipo entre ellos y los demás habitantes de la región, incluyendo a los gitanos (...). Resulta interesante la comparación de ciertas formas del cante jondo con algunos cantos sinagogales. También es digno de tomar en cuenta el hecho de que algunos entendidos suelen llamar *chantre* al cantaor. Asimismo la costumbre de «jalear» a cantaores y bailaores arranca de una antigua costumbre judía, y la palabra *jalel* significa *animar*, en hebreo. Los cantes ofrecen una impresionante similitud con los cantos sinagogales en la tonalidad, en el color, en el donaire. Existe un canto hebreo que tiene un extraño parentesco con la saeta. Es el *kol nidrei*. Este canto se reza en todas las sinagogas del mundo en el día del Gran Perdón. En hebreo, en español, en portugués... Significa «todos los juramentos» y el texto es más antiguo que la melodía, que nació entre judaizantes y marranos en el siglo XV. El origen es peculiar: en una sinagoga subterránea de Segovia, donde se reunían los hebreos, entraron un día los miembros de la Inquisición y apresaron a los orantes. Cuando a la mañana siguiente se despertó la reina Isabel, vio por la ventana a don Silva, pariente de la familia Abrabanell, ante una hoguera, atado y dispuesto a sufrir castigo. La reina se presentó al Gran Inquisidor para salvar la vida a don Silva, pero los obispos no querían devolverle la libertad si no declaraba definitivamente que adoptaba la religión cristiana. Don Silva no renunció a su fe y murió en la hoguera. Parece ser que este drama inspiró a un artista el incomparable *kol nidrei*.

Con respecto a la presencia del *kol nidrei* en la estructura musical, y emocional, de algunas saetas primitivas, la coincidencia de criterios llega a ser casi unanimidad. En general, los ecos de algunas músicas sefarditas, preferentemente sinagogales, dentro de algunos cantes flamencos, son aceptados por casi todos los investigadores y los meros comentaristas. Ricardo Molina nos habla de la permanencia del sonido sinagogal en la siguiriya de Joaquín la Serna a través de la versión de Manuel Torre («Te fuiste de mi vera...») y señala ecos del *kol nidrei* en las viejas saetas. El alemán Máximo José Khan, judío asquenasi, publicó en la *Revista de Occidente*, en octubre de 1930 y con el seudónimo *Medina Azara*, un artículo titulado «Cante jondo y cantares sinagogales», en el que pretendía condicionar la existencia del flamenco casi exclusivamente a la sinagoga sefardita; la intuición lo condujo, la soberbia y la precipitación lo descalificaron: Rossy hace una sanguinaria refutación de las teorías más endebles de *Medina Azara*, aunque a su vez sugiere participación de la música hebrea en algunas tonás y la afirma en cuanto a las saetas («pura liturgia sinagogal») y la petenera. También Angel Caffarena señala concomitancia

entre los cantos sinagogales, las saetas y la petenera primitiva, a la que nombra como un «cante de puro sabor hebraico». Por su parte, Rossy nos ha dejado, además, una observación extraordinariamente penetrante; al cuestionar la influencia árabe y recordar que la poesía arabigoandaluza contiene frecuentes expresiones antijudías, señala cómo, por el contrario, «en el flamenco se trata a esta raza, la hebrea, con encomio, o al menos con la conmiseración que inspira su infortunio. *Ni una sola copla flamenca denigra a los hebreos».* Estamos, una vez más, ante una prueba de la fraternidad de la desgracia. Podría agregarse, siquiera de pasada, que ocurre exactamente igual con los moriscos, con los gitanos, con los andaluces pobres: ni una sola copla flamenca los combate jamás, al menos como grupo racial o cultural. Pareciera que, puesto que la desesperación es uno de los materiales de la argamasa del flamenco, en él hallan cobijo musical los sucesivos desesperados que habitaron Andalucía. A este respecto, es dado citar una frase, quizá algo erosionada por la certidumbre, de los hermanos Caba: «En resumen: en Andalucía confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano.» Con referencia a los cantes, las confluencias, como ya hemos visto, son más numerosas: cultura greco-bizantina, trasvase de Bizancio a la Iglesia cristiana, diversas y remotas modalidades orientales llegadas a nuestra península por diferentes vías, músicas mozárabes..., pero siempre, siempre, la decisiva participación del gitano. Más adelante veremos cómo los primeros grandes cantaores, cuyos nombres sólo se arropan en la tradición y en algunos escasos documentos, son, sin excepción, gitanos. Negar su participación en la construcción, el desarrollo y la conservación del cante es ya más que arriesgado: es pueril. Que esta puerilidad descanse en el racismo o simplemente en el capricho, es cuestión en cierto modo lateral. Abundan quienes aseguran que los gitanos no han inventado nada. Dentro de su apariencia científica, ese argumento tiene rasgos bobalicones: tampoco Dostoiewski inventó la novela, pero escribió *Los hermanos Karamazov;* tampoco Goya inventó la pintura, pero la sobresaltó con sus *Pinturas negras;* tampoco Espartaco inventó la rebeldía, y murió por rebelde; tampoco Einstein inventó las matemáticas, ni Ramón y Cajal la medicina, ni Colón el placer de viajar, ni Beethoven la sinfonía, ni Casanova la fornicación, etc. (4). Negar la extraordinaria

(4) Para quienes se resisten a aceptar la participación gitana, u oriental, o hebrea, en la formación del flamenco primitivo, en nombre de ignoro qué esencialidad peninsular y hasta «española», cabría jugar irónicamente con un vasto argumento: el que proporciona la Historia. Admitamos que el gitano es algo tangencial en Andalucía (lo cual es un puro disparate; sin ir más lejos, digamos, con el lingüista Carlos Clavería, que el castellano debe gran cantidad de voces al lenguaje caló; y agreguemos que cinco siglos y medio de permanencia entre «nosotros» algo deben significar); ¿habría que admitir también que ocho siglos de estancia

disposición de los gitanos para el ritmo es correr el riesgo de parecer retrasado mental. Las capacidades musicales de la raza gitana no se han probado únicamente en su participación en la formación del flamenco. Es cierto que en ningún lugar de la tierra los gitanos se han visto emparentados con músicas tan estremecedoras como las que motivan este libro: probablemente porque el tráfago de los siglos, de las culturas y de la Historia en ninguna parte almacenó tanta riqueza preflamenca como en Andalucía; pero conviene recordar que las músicas folklóricas rusas, y particularmente las danzas, deben mucho al gitano; que los contactos de la raza magiar con la raza gitana enriquecieron el folklore de Hungría (5); conviene recordar, en fin, que el violín rumano debe parte de su nerviosa y eléctrica capacidad de comunicación y parte de su envolvente intimidad a las manos —y a la pena— gitanas.

---

y de parcial dominación árabe en una España en formación fueron un mero accidente desde el punto de vista cultural? Sabemos que no; sabemos que no sólo culturalmente, sino incluso racialmente se quedaron para siempre con «nosotros». ¿Y quince o veinte siglos de presencia hebraica? También habrá quedado algún resto en «nosotros». Entrecomillo ese nominativo del pronombre porque, en verdad, en España (y en cualquier otro lugar del planeta) es difícil saber quiénes somos «nosotros» si se excluyen algunas de las diversas culturas de que estamos formados, incluso racialmente. ¿Qué seríamos? ¿Romanos? ¿Y por qué no suevos, vándalos, alanos, esos seres que en el siglo V entraron por el Norte? Y antes de ser romanos, ¿por qué no recordar que somos cartagineses, griegos, fenicios? Del siglo XII al VI antes de la era cristiana aquellos extranjeros acabaron siendo españoles, y no sólo porque fundaron ciudades en la Península (por ejemplo, Gadir, la Cádiz que ostenta el orgullo de ser la ciudad más antigua de Occidente), sino también porque tras varios siglos de mezclar sus culturas con las culturas aborígenes, ¿dónde habría quedado la pureza de su nacionalidad inicial? Pero si no queremos ser fenicios, entonces ser español es ser celtíbero: una raza —mezclada— compuesta por unos extranjeros indogermánicos que penetraron en la Península por el Norte (los celtas) y otros extranjeros, probablemente de raza camita, que la invadieron por el Sur (los iberos). Y si los celtas y los iberos eran extranjeros —y lo eran antes de asentarse en «nuestras» tierras—, ¿dónde están ya los españoles, San Cipriano bendito? Perdidos en la prehistoria. Asomados a los tratados que estudian al hombre de Cromagnón y al hombre de Neanderthal. ¿Pero y si aquellos seres originarios —en el supuesto de que fuesen ellos los primeros pobladores de estos territorios— también llegaron desde el extranjero? Y por cierto, ¿dónde caía «el extranjero» en tiempos en que las fronteras no eran chulerías civilizadoras sino cadenas de montañas, ríos o mares? Se comprueba que esa arrogancia de la «españolidad», y mucho más cuando conlleva la exclusión de algunas de las culturas de que estamos formados —¿cuántas de ellas procedentes de Africa?— es perfectamente ridícula. Y sin embargo, sobre esa imbecilidad nacionalista se apoyan a menudo algunas conjeturas en torno a la investigación de los sucesos culturales. Son los estragos de quienes lo que niegan, en el fondo, es el espléndido vértigo del tiempo: que es uno de los cimientos de las artes, y muy especialmente del arte musical.

(5) «... al encuentro fortuito de estas dos razas, la magiar y la *rommy* [escribirá Franz Liszt en *Los bohemios y su música en Hungría*, en 1881], debemos esta rama del arte llamada música bohemia». Uno de los recientes biógrafos de Liszt, Claude Rostand, en 1960 dirá algo aún más terminante: analizando las *Rapsodias* opina que «no son en forma alguna húngaras, sino auténticamente gitanas, como lo son las célebres *Danzas* de Brahms». La fascinación de las músicas gitanas en la Europa del Romanticismo y aun de la Ilustración está fuera de dudas. El hijo mayor de Juan Sebastián Bach, Wilhelm-Friedrich, abandonó su cargo de organista de Notre-Dame de Halle para convivir durante años con una tribu de músicos gitanos. En Hungría, ya desde finales del siglo XV, los nobles contrataban en exclusiva a orquestas de gitanos. Algunos de estos músicos, como Miguel Varna y Panna Zinka, su nieta, serían famosos en toda Europa. Las danzarinas gitano-húngaras se harían insustituibles en los espectáculos públicos y en las fiestas particulares de la Rusia zarista.

Es la venganza de los desposeídos: suelen juntar lo que les falta con lo que yace al fondo de sus tradiciones. El resultado, a veces, puede llegar a ser deslumbrador. «La copla andaluza [escribe Cansinos Assens], sean cuales fueran sus precisos orígenes, es una confluencia de nostalgias y líricas protestas de razas vejadas y oprimidas que se confían a la forma inocente de la música (hasta tarareada, para más disimulo, pues el cante jondo empieza por un susurro, como el canto llano de la catacumba). No hay duda que entre el árabe, el judío y el gitano, esas tres razas que han sufrido pasión por su creencia y perdido en alguna parte un imperio, han amasado ese pan musical de dolor, de amargo regusto. Hay en la copla andaluza un fondo de pena que alude al desencanto de los pueblos desposeídos.» ¿Les vamos a desposeer, además, de lo que contribuyeron a edificar con su desposesión? Sería demasiada rapiña. No lo tolerarían ni la equidad ni don Manuel de Falla: «Y esas tribus [de gitanos] venidas del Oriente son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el cante jondo.» Y Falla prosigue: «No es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboraron a su formación; es el *fondo primigenio andaluz el que se funde y forma una nueva modalidad* musical con las aportaciones que ha recibido.» Ese fondo primigenio andaluz es resumido así por Ricardo Molina: «1.º El tradicional sentido gaditano del ritmo y de la danza» (recuérdese, una vez más, la caravana de culturas que se dan cita en Cádiz). «2.º Las canciones campesinas de los agricultores moriscos —campiñas de Sevilla y Jerez—. 3.º Los resabios judaizantes y todo el folklore orientalizado andaluz respaldado por la gran tradición bética. Ellos [los gitanos] aportaron su apasionamiento, su sentido trágico de la vida, su tradición cantora llena de reminiscencias hindúes, su nativo don del ritmo...»

Su sentido trágico de la vida... Ya hemos visto cómo han vivido los gitanos casi desde la sombra del tiempo hasta la etapa del Antiguo Régimen. Y veremos también cómo habrán de vivir en la España del Despotismo Ilustrado. Las muchas músicas que se dan cita en el flamenco, toda esa impresionante geología de sonido, de tiempo y de emoción, constituye la parte más luminosa de la placenta de este arte oscuro de formación oscura. La parte más aciaga de esa placenta habrá de ser la ensangrentada memoria colectiva de los gitanos y la historia social de Andalucía. De aquellas músicas, de esa memoria y de ese horror, unas cuantas familias de andaluces, probablemente gitanos en su mayor parte, en nombre de su raza y en nombre también de los más olvidados de entre sus anfitriones, van deduciendo,

consolidando y preservando una de las músicas más inmediatamente humanas de la tierra. Fue una labor que duró siglos. El acarreo de materiales (la familiarización de los gitanos con las músicas populares y con las músicas clandestinas de la época, que en ocasiones eran la misma música) debió de comenzar prácticamente a su llegada a la Península. Las primeras metamorfosis, sin duda muy lejanas de lo que hoy conocemos como tonás o siguiriyas, pero desde luego raíces de tales cantes, debieron de producirse en el siglo XVI.

Fue un hermoso siglo para la música española. En él Carlos V trae consigo a la Península su «capilla» de músicos de Flandes. El humanista, matemático, arqueólogo y organista Francisco Salinas elabora su teoría musical. Cristóbal Morales, incontenible, compone varios libros de misas, madrigales, villancicos, romances y, con palabras de Vicente Salas Víu, «esos monumentos imperecederos de la polifonía sacra que son sus *Lamentaciones* y sus *Magnificat*». En 1540 nace en Avila Tomás Luis de Victoria y cuarenta y cuatro años después entrega a la historia de la música su *Oficio de la Semana Santa;* Victoria, amigo íntimo de Palestrina, autor únicamente de música religiosa que más tarde será comparada con la poesía de San Juan de la Cruz, tuvo también la suerte de ser contemporáneo de unos músicos que luego el agradecimiento y la fama recordarán unidos: los vihuelistas españoles; los guitarristas actuales no se resignan a renunciar a las emociones estéticas de aquellos maestros y acumulan transcripciones para guitarra de unas obras que han sido consideradas como de entre las más hermosas composiciones de la música renacentista. Luis de Milán publica su obra *Instructor: un libro de música para vihuela,* en 1536. Dos años después, Luis de Narváez edita seis volúmenes de música, en donde figuran sus famosas *diferencias.* Y en 1522 imprime sus obras Valderrábano; entre las tonadas que ahí aparecen hay una extrañamente deliciosa: *Guárdame las vacas,* un prodigio del contrapunto. Catorce años más tarde muere Antonio de Cabezón, tras haber anunciado la polifonía moderna (se le ha llamado, con inmoderado entusiasmo, «el Bach español»), tras haber escrito inolvidables *tientos* y *diferencias* sobre tonadas populares y tras haber sido el más conmovedor organista de las cortes de Carlos V y de Felipe II. Como Cabezón, también fue ciego el vihuelista Miguel de Fuenllana. Por esas fechas, entre esas músicas, esas cortes, aquellos reyes, esos inolvidables ciegos, aquella prehistoria de la guitarra, toda esa formidable cantidad de música sacra y formidable..., por entonces otras músicas van naciendo.

Y naciendo como se nace: entre la sangre y el dolor. Es un chorro de música oscura que, sin salir de las cuevas, los rincones y las cár-

celes en que habita, crece durante todo el siglo; escucha tal vez desde detrás de la puerta el geológico lamento de los rebeldes de las Comunidades, ignora quizá los gastos de la boda de Felipe II con María Tudor, muy posiblemente no desconoce la liquidación de los protestantes de Sevilla y Valladolid, probablemente ignora la ceremonia de colocación de la primera piedra del monasterio de El Escorial, vagamente tiene noticia del desastre de la Armada Invencible, pero no habrá ignorado la sublevación morisca de Alpujarras; es un chorro de oscura música que sigue creciendo en 1609: fecha de la expulsión de los moriscos; crece esa oscura música junto a los moriscos ocultos en los campos de Andalucía, atraviesa el siglo XVII sin que los gitanos adviertan en los tiempos ninguna diferencia; Galileo compondrá su *Diálogo sobre el sistema del mundo,* pero ellos seguirán siendo perseguidos (y Galileo también); Descartes publicará su *Discurso del método* y la Academia Francesa celebrará ceremoniosamente su primera sesión, pero ellos, sin lógica y sin ceremonia, seguirán recibiendo azotes; Newton descubrirá la Ley de la gravitación, y la pobreza seguirá no ya gravitando sobre los gitanos, sino fundiéndose con ellos; a principios del XVIII se fundará la Real Academia Española: no les afecta; está de moda el asco por el lenguaje que los gitanos hablan a escondidas.

Está de moda, también, el caos social: «Entre las clases inferiores, además de los esclavos, mendigos y gitanos, Domínguez Ortiz incluye a las gentes dedicadas a oficios manuales que inspiraban aversión. Este concepto merecían los taberneros, caldereros, peltreros, amoladores, herreros, esquiladores, carniceros y curtidores. Los mendigos, reales y supuestos, eran muy numerosos (...) Ensenada puso en ejecución medidas drásticas contra los gitanos y llegó a planear incluso la extinción total de la desventurada raza, mediante el presidio y las galeras» (Reglá). Es que esa raza no estaba a la moda, y las músicas de esa raza tampoco: eran los tiempos en que nacía «una refinada pasión hacia ese arte obstruido por los polvos de arroz y que atiende al apelativo de ópera, y también los tiempos de una cosa como de teatro, toda repleta de canciones —eso sí, pegadizas—, cosa altamente moral y llena de sabor, y le dicen zarzuela» (6). Ellos siguen elaborando su chorro de música oscura, altaneros y temerosos, orgullosos de todo lo suyo, escarmentados de todo lo ajeno. En el año 1783 suceden algunos hechos importantes —que no les interesan—: son la

---

(6) Cito al poeta Horacio Martín. En la misma fuente *(Ilustre Ilustración)* encontramos otra referencia a la ópera: «una soledad de fragmentos de buena música rodeados de prepotencia y de cursilería por todas partes menos por una: la puerta de salida del teatro. ¡La calle, la calle, la libertad!» —reflexiona Martín, despavorido.

recuperación de Menorca, Florida y Sacramento, la paz de Versalles, las experiencias aerostáticas de Montgolfier. No va con ellos. Son hechos del mundo de los otros. Pero en el mismo año, el 19 de septiembre sucede algo menos espectacular pero que les concierne: Su Majestad Carlos III firma en Madrid una pragmática que habla de la raza gitana y que incorpora alguna novedad con respecto al trato que el Poder venía prometiendo a este pueblo. Aunque esa variedad viene también entreverada de amenazas, es seguro que los gitanos repararon en aquella pragmática, y hasta es posible que algunos de ellos la consideraran, de vez en cuando, levemente magnánima.

Sólo levemente magnánima. Comentaristas actuales ven en ella bondad y justicia. Bondad, justicia, son palabras mayúsculas. Opino que esa interpretación de la pragmática famosa es excesivamente bondadosa y escasamente justa. Reputar de benévola una ley que en uno de sus apartados sigue castigando la desobediencia gitana con la amenaza de marcar a fuego sus costillas es, por lo menos, un caso de exageración. En aquel documento, verdadero modelo del pensamiento del despotismo ilustrado, se contenía un didáctico afán de integración a cambio de lo cual no se prescindía del racismo. Hacía a los gitanos ofrecimientos y promesas pero cobrándoles a cambio el precio de exigirles que colaborasen en el exterminio de su propia identidad. Debemos examinar aquel texto un poco más de cerca. Lo haré más adelante. Antes vamos a aproximarnos a un fenómeno de suma importancia en la Andalucía del XVIII: el del bandolerismo, un frenético reflejo de la situación social y emocional de las clases bajas del Sur. En lo que concierne a los atávicos conflictos sociales andaluces (latifundio, hambre, represión y abandono: algo que podríamos llamar una explotación desdeñosa) y en lo que concierne al pueblo gitano y sus más visibles virtudes, largamente consideradas por el poder como canallerías (desobediencia, desprecio por el trabajo maquinal y embrutecedor, tendencia siempre profunda y arriesgada hacia la libertad, arrogancia, defensa a toda costa de su ser) el pensamiento ilustrado introdujo ciertas mejoras y heredó algunos de los desafueros del Antiguo Régimen, aunque no todos; a cambio, como después veremos, encontró formas nuevas de humillación. En verdad, si en el trigo inicial del pan majestuoso de los cantes gitanoandaluces está, como parece que no ofrece duda, la injusticia que de antiguo viene insultando a los pueblos andaluz y gitano, hay que aceptar que al menos una parte —la corteza— de ese pan tan solemne se llama desesperación. La exasperación de esas comunidades a veces se ha resuelto en revueltas campesinas u obreras, en ira más o menos encu-

bierta, en orgullo racial (muy a menudo temeroso), o en esa forma que suele adoptar la desgracia y que nombramos como resignación. En otras ocasiones, esa exasperación poblaba las sierras de bandidos. Algunos de los individuos humillados y a la vez arrogantes, con una tensión emocional brutal y con un arma de fuego o una silenciosa navaja, brutalmente se lanzaban al monte. ¿Hay, pues, alguna relación entre ciertos aspectos del origen social de los contes y el bandolerismo andaluz? Veámoslo.

FELIX GRANDE

Alenza, 8.
MADRID.

AL TEATRO CON FEDERICO GARCIA LORCA

A Enrique Díez-Canedo, entre la Vieja y Nueva España.

La Epigrafía es un arte menor, pero arte, al fin y al cabo, que yo, como hombre de letras minúsculas, he cultivado al elegir para mis trabajos títulos evasivos. Semejante ambigüedad no tiene nada de trato estilístico ni de treta psicológica, acongojado como estoy por el sentimiento vergonzante de que con ello huyo de lo concreto, por tanto, de la verdad, si Hegel tiene razón: *Die Wahrheit ist konkret.* Ocurre, sin embargo, que Hegel es el más abstruso de los filósofos, explotando al máximo la fundamental ambigüedad del lenguaje alemán. Baste citar, de pasado y como ejemplo, los conceptos de *Entfremdung, Einsicht* y *Aufhebung.* Sea como fuere, volviendo a mi modesta experiencia, he caído en cuenta de lo que más o menos venía haciendo era practicar la técnica de la *Verfremdung* redescubierta por el formalismo ruso. Redescubierta, digo, porque descubierta lo fue por Marini «è del poeta il fin, la maraviglia; chi non sa far stupir, vada alla striglia» y estigmatizada, llevándola al paroxismo, por el padre Isla en los sermones de fray Gerundio de Campazos. Fue obviamente Bertolt Brecht quien elevó esta técnica a concepto formal, clave de su teatro dialéctico: nueva presentación del objeto *(Gegenstand),* pero al fin de mejor conocerlo, no para mixtificar al público, sino para demitificar la obra.

En el caso presente el título «Al Teatro con García Lorca», copiado del libro de la princesa Bibesco *Au théâtre avec Marcel Proust,* es sólo aparentemente ambiguo, pues, no deja de enunciar siquiera oblicuamente la trivialidad de mi relación con Federico: fuimos de su mano al teatro, al de Calderón y Cervantes. Quiere decirse que voy a hablar de lo que es una parte insignificante de la enorme personalidad de Lorca a través de mi no menos insignificante testimonio, acompañando mi vivencia con juicios posteriormente alcanzados, razón por la cual este mi discurso no puede ser tan trivial y cándido como quisiera. Juicios no precisa y necesariamente críticos, pero sí cognoscitivos. *¿Was bleibt, stiften die Dichter,* como creía Hölderlin a los críticos, como creen los estructuralistas, o el público, como creen los sociólogos? Yo me inclino a pensar que toda obra, atri-

buible primordial y esencialmente al creador, si es realmente un *capolavoro,* en último término le trasciende. En términos generales lo expresó insuperablemente Hegel: La cosa no se agota en su objetivo *Die Sache ist nicht in ihrem Zweck erschöpft,* sino en su realización, *sondern in ihrer Ausführung,* ni es el resultado la verdadera totalidad, *noch ist das Resultat das wirkliche Ganze,* sino junto con su devenir, *sondern es zusammen mit seinem Werden.*

Gente hay a la que envidio, sin pertenecer, capaz de comprender todo de rondón; como en el ejército los gastadores, van a la cabeza marcando el rumbo. Yo, al contrario, siempre he marchado más que a remolque de los otros, a la deriva de la corriente vital, torpe, pero nunca en pelotón. Siempre he necesitado, como los ingleses, un *second thought* o, más modestamente, como las vacas, un rumiado. De haber participado en una gran ocasión, me hubiese ocurrido como al protagonista de *La Charteuse de Parme,* quien de la batalla de Waterloo no entendió nada. Quizá me pase lo mismo con La Barraca, aunque no puede compararse su batalla con la de Waterloo, y ni siquiera con la de Hernani, por más que Federico alcance talla de Víctor Hugo, y que el estreno del acto de *La vida es sueño* alcanzó ribetes bélicos.

La misma dificultad que en mi relación con los grandes sucesos experimento en mi trato con los hombres importantes que la suerte me ha deparado: no basta, ciertamente conocer, hay que reconocer. Federico ya era importante, en 1932, cuando le conocí y, acaso desde niño, y no por precoz (horrible palabra ¡y concepto!), sino precisamente por la madurez de su infantilismo que, por fortuna, le duró toda su (corta) vida. En 1932 Federico era todavía más conocido como poeta que como dramaturgo, y el interés mayor que ofrece La Barraca es el de haber servido de catalizador de sus dotes y vocación teatrales. Hay, ciertamente, otros artistas, llamémosles genios, creadores, o simplemente productores, que maduran lentamente, son reconcentrados y se recluyen en la torre de marfil, como destacadamente, Kafka. Federico, inútil decirlo, era su antípoda. No se enciende una luz para esconderla bajo el celemín; pues bien, el brillo de la de Federico era tal que no podía ni quería ser escamoteado, proponiéndose más que iluminar, deslumbrar, más todavía que atraer, subyugar. De aquí que no sólo por compasión del prójimo, sino también por pasión personalista, tampoco cabía la posibilidad que yo llamaría con el término mejicano tan gracioso de ser ninguneado por Federico.

En este (des)orden de ideas recuerdo una anécdota graciosa del escritor católico Bruce Marshall que me contó en una ocasión en que coincidimos en Florencia: «¡Sí, claro que he conocido a Chesterton,

el gran Chesterton! ¿Que en qué consistió ese conocimiento? Pues estábamos en la iglesia, y cuando terminó la misa, observé que se había olvidado su sombrero. Entonces lo cogí, corriendo tras él para decirle: "Señor Chesterton, perdone la molestia, soy un joven escritor católico, gran admirador suyo, y suted se ha olvidado su sombrero", a lo que se volvió hacia mí, recuperó el sombrero y me dijo: "Gracias, muchachos", me volvió la espalda y... eso fue todo.» No puede negarse que éste fue un cierto conocimento, aunque no un conocimiento cierto.

Evidentemente, en mi caso no se trata de un contacto tangencial, fugaz; pues, como digo, durante año y medio he convivido con Federico, lo que, por otra parte, no excluye malentendidos y equívocos. Surgió, por tanto, una relación personal entre dos términos, Federico y este modesto escritor. Comprendo, demasiado comprendo, que para el lector lo único interesante es uno de los términos naturalmente: Federico. Ocurre, sin embargo, que yo no puedo prescindir de Emilio Garrigues. Han de percibir por fuerza cómo ha visto el orador a la enorme personalidad, al fino poeta, al dramaturgo esforzado que fue Federico.

La situación recuerda la paradoja o parábola tan conocida del camello que tiene que pasar por el ojo de la aguja: ¿qué se podría hacer?, ¿empequeñecer al camello, a Federico, para que pasase por mi aguja? No quiero, en la medida que le admiro, ni tampoco podría, pues ¿cómo empequeñecer a quien es tan grande? Entonces de algún modo tengo que ponerme a su talla: intentaré ensancharme, pero sin engrandecerme, sin aumentarme (que es la tentación que tiene no sólo todo crítico, sino, como dijo Anatole France, cualquier lacayo, de devorar al artista), limitándome a ser un buen testigo, a prestar aquí testimonio, presentando *mi Federico,* en el bienentendido de que soy más de él que él de mí. Digo esto porque toda delicadeza es poca, no ya para enjuiciar a Federico, sino para hablar de quien por su estatutra e infausto fin la historiografía tiende, con toda justicia, a convertirse en hagiografía. Los ingleses, con su tendencia al *understatement,* cuando enjuician de nuevo a algún escritor del pasado dicen que ha sido *revisited* aunque, en realidad, lo que ha sido es pulverizado. Pues bien, lo admirable en el caso de Federico es cómo su persona y obra resisten el embate del tiempo y la mudanza del gusto.

Por añadidura nunca fui íntimo ni menos confidente de Federico, debido a la diferencia de edad y temperamento, pues el mío, moldeado en la colina de los chopos (Instituto Escuela, Residencia y, para decirlo todo, también la Guardia Civil), al aire del Guadarrama, tenía un cierto cuño puritano, deportivo. que difícilmente congeniaba

con la vertiente de Federico sedentaria, flamenca, gitana, señoritil (taxis y cafés). Sería, por lo demás, interesante estudiar en un plano más general cómo se conciliaba el espíritu ascético, serrano (Guadarrama), casi prusiano, iniciado por la Institución Libre de Enseñanza, con el relajo, bohemia indisciplinada, epicureísmo del Sur. En el grupo de los Residentes del Sur * estaba representado por Federico, Moreno Villa, Pepín Bello, Dalí, Buñuel. Claro es que la contradicción empezaba por producirse en la cabeza misma de la Institución (Giner) y de la Residencia (A. Jiménez), que eran andaluces.

Por otra parte, el apremio del trabajo colectivo en La Barraca no favorecía ninguna clase de tertulias y expansiones. Más decisivo todavía me parece el hecho de que en esta *primera* etapa La Barraca fue para Lorca en buena parte un «divertimiento», una fiesta, como lo era para los estudiantes. Quiere decirse que su ánimo era más lúdrico que didáctico, pues todo lo más que quería era aprender la técnica teatral. Federico siempre se conservó no ya joven, sino infantil, su modelo no fue Dorian Gray, sino el del Evangelio y lo propio le ocurre a su obra, según queda dicho.

Si pese a tantas insuficiencias oso violar la intimidad de muerto tan ilustre, es propio; en más de una ocasión me enjuició, destacadamente, al repartirnos los papeles de la obra del auto sacramental *La vida es sueño.* Federico en seguida eligió dos papeles, uno para él, del que voy a hablar largo y tendido, porque ello tiene harta importancia, y otro para mí, que nunca había pensado en ser actor, lo que solamente tiene un valor anecdótico. Me dijo, «tú tienes que personalizar el Entendimiento», precisamente el Entendimiento y no la Sabiduría. Desde luego, el verso de Neruda «Yo sé poco; yo apenas sé» me cuadraba, entonces y ahora, a la perfección. Conviene tener en cuenta que Calderón describe al Entendimiento como un dómine pedante y fastidioso que, irónicamente, no entiende nada de la condición humana. Prefiero, pues, imaginar que Federico lo que me atribuía era, como al protagonista de *La casada infiel,* más bien «la luz del entendimiento», interpretado éste como un cierto sentido del pund(honor) de la responsabilidad, más todavía, de la decisión. Voy, pues, a escribir no con sapiencia, pero sí con honestidad, la cual, bien lo sé, no garantiza ni objetividad ni veracidad.

Hecho este esbozo de explicación del porqué y en qué dimensión tan trivial estoy hablando, ha llegado el momento de pasar del introito al canon de este artículo.

---

* Según el etnólogo J. Sermet en su obra *La España del Sur,* el Sur comienza ya en Madrid, a partir de la estación de Atocha.

¿Cómo surgió La Barraca? De entrada yo diría que por generación espontánea: porque tenía que nacer. Y nació no de la crema de la intelectualidad, sino, como Cristo, en el pesebre. Es decir, que la idea, más exactamente, el barrunto, fue primitivamente —aunque Federico después le diese forma— de un grupo de estudiantes de filosofía y letras, al que yo pertenecía, y otro de arquitectos. Casi todos ellos han pasado a la historia, siquiera pequeña, de estos últimos cuarenta años de mi país, pero ni el tiempo ni la ocasión me permiten una semblanza de todos y cada uno de ellos. En el momento de *Sturm und Drang* del año 31 (acababa de venir la República), había una subconsciencia en todas las clases y una conciencia en la llamada *intelligentzia,* de un compromiso histórico y, por tanto, de una misión que cumplir. En cuanto a los estudiantes habíamos oído voces, como Juana de Arco, pero sin comprenderlas. Ahora bien, cuando no sabe uno qué papel representar, lo más fácil es representar un papel de teatro. Quiero decir que todo lo menos que queremos los estudiantes cuando se tienen veinte años, que era mi caso, es... estudiar. Pretendíamos renovar la sociedad cuyo espejo es, precisamente, el teatro, y no tuvimos en cuenta el proverbial consejo «arrojar la cara importa, que el espejo no hay por qué». Queríamos hacer, sin saber qué, y para ello lo mejor es pasar de lectores a actores. Ser actor es la manera más directa, y a la vez más ilusa, de pasar a la acción. Por eso pusimos en práctica esa idea de hacer teatro. Conscientes de nuestra incompetencia, apelamos a un grupo de poetas y pintores. Ciertamente han abundado siempre en España los poetas mucho más que los físicos y matemáticos, pero destacadamente en 1932. La llamada generación del 27 de Góngora estaba en plena eclosión y, por tanto, si puede hablarse de alumbramiento fue el embarazo de la selección. Los nombres más obvios eran los de aquellos mismos que habían ido a Sevilla para celebrar el centenario de Góngora, y que respetábamos como profesores: Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén. Este era el grupo de los docentes, de los académicos, de los eruditos, y luego el de los escritores, es decir, García Lorca, que ya tenía el nombre de Federico como poeta y dramaturgo, lo que es todo un símbolo; Rafael Alberti, con algún renombre y que había ya estrenado *El hombre deshabitado,* la primera pieza teatral surrealista, el Hernani del vanguardismo escénico español. Finalmente, Luis Cernuda, que era más que una promesa y, además, amigo de Federico. Aleixandre quedó descartado a causa de su delicada salud. Por los pintores, quienes colaboraron desde un principio, fueron Santiago Ontañón, el malogrado Alfonso Ponce de León y el más conocido, Benjamín Palencia, que gozaba ya de la misma distinción que Federico, de conocérsele por su nom-

bre de pila, quien dibujó el emblema de La Barraca, acompañándonos con todo entusiasmo en alguno de nuestros desplazamientos.

Se produjo en seguida lo que yo llamaría una eliminación espontánea en cuya virtud fueron seleccionándose o autoseleccionándose los que, en definitiva, iban a perseverar en la empresa en cuestión quedando de lado, por sus ocupaciones académicas, esos tres profesores nombrados en primer término. Entonces sobrevino la pequeña guerra civil que desencadenamos los españoles a la menor ocasión, la pugna entre Federico y Rafael. Los dos poetas, y por dramaturgos y andaluces más dados que otros al gesto y a la escena, por la mera fuerza de su personalidad resultaban no tanto competidores cuanto exclusivos, aunque no enemigos, pese a lo que se haya dicho. Pero de hecho, por una serie de circunstancias, probablemente por la incipiente politización de Alberti (moscovita *ante ditteram),* fue Federico quien perseveró, acaso también por su intimidad con el entonces ministro de Educación, don Fernando de los Ríos, a cuya sensibilidad debió La Barraca la indispensable ayuda oficial. Resulta significativo que Federico no escogiese a ningún otro poeta de sus amigos, sino, desde el primer momento, a un dramaturgo novel, Eduardo Ugarte. Por el lado de los estudiantes, pues, también por selección natural, quedamos al frente cuatro estudiantes de filosofía y letras: Enrique Díez-Canedo, Luis Meana, Gonzalo Menéndez-Pidal, Pedro Miguel González-Quizjano y yo, que además serví como actor. De arquitectura destaca Arturo Ruiz Castillo, y recuerdo los nombres de Arturo Sáenz de la Calzada, Luis Vivanco y Fernando Lacasa. Esta fue, por tanto, la primera gestación de La Barraca, y éstos sus parteros.

La elección de Federico, frente a la opinión de Vivanco, que postulaba poetas más puros, era lógica, a la vista de su experiencia teatral, pero respondía también a una profunda intuición, de la que apenas éramos entonces conscientes, acerca de su más profunda personalidad artística, contribuyendo además a robustecer una vieja tendencia en Lorca, hasta entonces estimado sobre todo por su lírica. El hecho de que en Federico, a partir de 1932 predominase, sobre la lírica, el teatro, merece un punto de reflexión. Podría parecer anacrónico, por no decir obsoleto, atribuir importancia a la división de géneros literarios, cuando actualmente ni siquiera se respeta la tradicional bisexual. No obstante, estimo legítimo considerar que en un literato predomina la vertiente dramática sobre la lírica, entendida aquélla como un predominio de la acción, el gesto, la actitud, el tono, sobre la mera palabra. La Etnología, ciencia moderna de la conducta, a diferencia de la Etica tradicional, abarca miradas, gestos y actitudes físicas que expresan, comunican, ¡también se habla con el cuerpo! La mímica es anterior al

lenguaje, y éste no puede ni debe desterrarla, pues encierra posibilidades dignas de ser explotadas y que, sin embargo, no lo fueron, olvidando la *commedia dell'arte,* apenas renovada en Alemania por solitarios como Wedekin. En efecto, pocos literatos en la Europa de entonces se percataron de la importancia de esta olvidada tradición, mientras que Eliot (1898), Brecht (1898) y Lorca (1898) componen un trío excepcional, al que podría añadirse Claudel en el parnaso del siglo XX: excelentes líricos y dramaturgos. Brecht y Lorca, nacidos en el mismo año, pese a la apariencia, los más afines por la común pasión por el teatro, si bien la diferencia entre el estilo dramático y el lírico sea mucho mayor en Federico. Brecht comenzó su carrera recitando sus versos con acompañamiento de guitarra, actuó a menudo como actor y concedió al Gesto toda su importancia en sus obras épicas (más bien dialécticas). Federico comenzó su propio curso artístico con los títeres, tocaba la guitarra, y en su decurso fue derivando progresivamente hacia el teatro. Resulta, pues, legítimo suponer que de haber vivido también hubiese elaborado su personal teoría del teatro y hubiese sido director de escena para revolucionarla, como Luis Brecht. Más significativo todavía que esto es el hecho de que otro tanto pueda decirse de Federico, no ya en su vida literaria, sino en la personal y cotidiana. Cualquiera que le haya conocido recordará cómo compensaba la torpeza de sus piernas con una supercarga, una alta tensión somática, explotando al máximo la capacidad expresiva del busto, las manos, la frente, el entrecejo y, naturalmente, de la mirada. Todo ello condicionaba, configuraba a Federico, más todavía que como escritor, como actor, y en este sentido superaba a Eliot, tan poco sociable, cuya segunda voz se satisfizo con ser dramaturgo y conferenciante, silenciando apenas *his first voice* la meditativa, personal, íntima.

Posiblemente me equivoco, pero entiendo que esta segunda voz era en Federico la primera, en el tiempo (guiñol de su infancia) y en importancia. Necesitaba comunicarse con sus semejantes y disemejantes para un mensaje de tipo ético, ya que la política le interesaba bien poco, aparte un populismo menos comprometido que el de Machado. Le faltaba no ya para la acción, pero ni siquiera para la ideología, política, la gama mordaz de Machado, la esperpéntica de Valle-Inclán y Alberti, ni la irónica de Brecht. Federico era demasiado alegre para la sátira y la parodia. Así sus tres tragedias contienen, camuflado, el mensaje de la total liberación erótica y responden más al teatro convencional en cuanto el convenio se basa en un plano colectivo, social, que a la poesía dramática. Esta, por lo demás, es dificilísima de lograr: los dos únicos ejemplos que podrían citarse son, acaso, *Murder in the cathedral* de Eliot, y *Le partage de midi* de Claudel.

Constituida, como queda dicho, la dirección de La Barraca no conseguía superar la etapa del proyecto y de la discusión. De ésta nace, a veces, no siempre, la luz, y a menudo la disensión, pues todo queda en disquisición estéril-*. Yo era muy consciente de eso, porque, con la impaciencia de la juventud, sabía que estaba robando tiempo al tiempo, es decir, que en vez de estar estudiando perdía muchas horas, si es que se puede llamar perder el tiempo dedicarlo al teatro clásico de su país, pero, en fin, evidentemente, hay un orden de prioridades. Y entonces tuvo lugar, más que una decisión, un acontecimiento, pues no sé cómo fue, pero el caso es que Federico y yo (como mandatario del grupo de los seis estudiantes de filosofía) decidimos tener una entrevista que fue cumbre, como ahora se dice, pues me citó en el ático en que vivía. Lo voy a contar, porque es una digresión, pero significativa en cuanto ilumina la personalidad del poeta. Era la mañana de un día caluroso, la primavera bien entrada en Madrid del año 1932, y

---

* La Unión Federal de Estudiantes Hispánicos (término enfático, cuya única virtud era la de englobar certeramente a los hispanoamericanos) padecía de la ambición de sus ideales, pues no merecían el término de objetivos, que es cuando existe adecuación a los medios. Yo había dimitido mi cargo de secretario general de la UFEH para consagrarme a la Asociación de Estudiantes de Filosofía y Letras, donde cabía una labor más modesta pero harta más eficaz, como, por ejemplo, en el proyecto de La Barraca. El presidente de la UFEH, Arturo Sáenz de la Calzada, tuvo la generosidad de comprender esta necesidad de autonomía, asociándosenos como actor, con lo que el amor al teatro le hizo descubrir, dicho sea de paso, al Amor con mayúscula. Con el tiempo, sin embargo, una vez que hubimos conseguido pasar de los proyectos a los hechos, inventando todo, pues actuábamos *ex nihilo*, se nos reprochó, por los *aparatchik* de la UFEH, esta autonomía de actuación tan necesaria. Lo cierto es que dejamos en marcha nuestro aparato propio, el de La Barraca, recibido por nuestros herederos, sin empacho ni gratitud, como suele ocurrir con todo heredero. Me excuso de entrar en estos detalles casi apologéticos provocados por la lectura del libro *La Barraca*, de Luis Sáenz de la Calzada, tan informativo en que su desconocimiento acerca del período fundacional no le impide ciertas reticencias contra el grupo de esforzados pioneros, entre los cuales se encuentra su hermano Arturo. Parece reprochar a aquellos estudiantes que no se dedicasen exclusivamente a ser actores, es decir, a dejar de estudiar *¡sacerdos in aeternum!* He de reconocer nuestra flaqueza y admirar el celo de nuestros sucsores que murió con La Barraca misma, cuando Federico consideró que la experiencia adquirida en ella le había ya preparado suficientemente para el teatro profesional. He de reconocer, asimismo, que el desinterés de Luis Sáenz de la Calzada por la historia anterior de La Barraca sólo corre pareja con el mío por la posterior. Yo me aferro al *post hoc, ergo propter hoc*, mientras Calzada prefiere el *hic et nunc* y en cualquier caso comulgamos ambos en el despego hispánico por todo aquello que es objetivo e impersonal.

Queda claro que el presente artículo sólo aspira a ser un complemento del libro de Calzada, y también un contrapunto a su piedad anticuaria, como la llamaba Nietzsche. Hay que añadir que nuestros sucesores resultaron más cómodos también para Lorca y Ugarte, al quedar éstos de únicos fundadores, rodeados ahora de gente más joven y admiradora. Los estudiantes fundadores éramos sumamente independientes, casi ácratas, anticonvencionales, antirretóricos. Nuestra adhesión a Federico no era incondicional, pues en la medida en que le (re)sentíamos como padre, nos rebelábamos contra ciertos aspectos de su sensualidad. Así, por ejemplo, el discurso de presentación del estreno en Almazán, que Federico repetía con variantes, se nos antojaba excesivamente ampuloso. De aquí que Gonzalo Menéndez-Pidal, quien por sus saberes familiares, y propios, era quien más violentamente reaccionaba contra toda verborrea, incluida la poética, en una ocasión enganchó a Federico con las cadenas del hombre (en el auto sacramental) de modo que tirando de él le sacamos de escena ante el asombro del público, llevando al máximo la técnica de la *Verfremdung*, de Bertolt Brecht.

me abrió la puerta el propio poeta, en calzoncillos. Esto no me impresionó, pues con la impertinencia de mis veinte años no me asombraba de nada, y menos de una indumentaria anticonvencional. Al poco de cruzar las frases rituales, de la puerta que daba a la terraza, salió un joven, un efebo, yo diría, completamente desnudo: el poeta Luis Cernuda. Federico dijo, a guisa de explicación: «Estábamos haciendo gimnasia revolcatoria», con una intención más connotativa que denotativa. Cernuda era un hombre muy joven, muy guapo, muy distinguido, tan acomplejado que resultaba despectivo. Yo no le conocía apenas, pero en el momento le conocí del todo. Realmente fue ésta la primera y la única, por cierto, que merece el calificativo de surrealista, representación de La Barraca: yo, correctamente vestido, como un estudiante normal y corriente, y sentado de frente a mí, Luis Cernuda, no menos correctamente desnudo, y Federico, más ecléctico, en calzoncillos. Quiere decirse que, planteada en tales términos la conversación, tenía que salir de allí la verdad desnuda, y salió. Ahora bien, en cuanto unos españoles se reúnen, lo que deciden, cuando quieren pasar a la acción, es dar un golpe de Estado. Y lo dimos. Llegamos a la conclusión de que de seguir en una dirección colegiada perderíamos la dirección: no iríamos a ninguna parte. Así, pues, Federico debería cargar con la responsabilidad artística y yo la administrativa, ejecutiva, porque deben saber ustedes, pues es tópico, que Federico era alérgico para todos y cada uno de los detalles de la vida práctica. Torpe y remolón para telefonear, telegrafiar, extender un cheque, coger un tren, acudir a las citas, resultaba premioso y complicado en el plano del quehacer cotidiano. Cuando no se disipaba en el alboroto social se recluía en su órbita onírica, no exenta, como todo lo infantil, de recovecos y marrullerías, que completaban su natural encanto. Metidos, por fin, en acción la primerísima dificultad era la de reclutar actores, y especialmente mujeres, pues en 1932 ser actriz era poco menos que meretriz, hasta el punto que en nuestros primeros desplazamientos utilizamos una carabina, la así llamada, y nunca mejor señorita de (la) compañía. Constituye un indicio de la estratificación cultural de la sociedad española de la época el hecho de que la inmensa mayoría de los actores eran ex alumnos del Instituto-Escuela, uno de la Institución, dos del Liceo Francés y los hermanos Higueras, que eran los únicos con vocación profesional. Por lo demás, la oferta era tan exigua que puedo asegurar que ningún candidato fue rechazado: a la inversa de la parábola evangélica, «pocos son llamados y todos son elegidos». En cuanto a nuestras (pues yo también fui actor) virtudes, la única era la de la... virginidad. Por lo que hace a las directivas que recibíamos de Federico en el primer año y medio, puedo decir que eran del tipo guiño-

lesco (en la tradición gloriosa de la *commedia dell'arte)* para los entremeses, y estáticas, lo que es lógico, para el auto.

Para el repertorio había, en cambio, el embarazo de la elección, dada la riqueza de nuestro teatro clásico, pero carecíamos de ideas claras de cómo tratarlo. Nos propiníamos hacer un teatro del pueblo, pero no para el pueblo, es decir, de divulgación, de vulgarización, sino un teatro universitario, por tanto, de exigencia, de calidad. Federico creía sinceramente haber alcanzado esta meta, y el coro universal de elogios (ministros, pedagogos, críticos, público) corroboraba tal opinión. Gracias, más todavía que a su erudición, a las antenas de su sensibilidad, ya había reparado en la importancia de Wedekind, el precursor de Bertolt Brecht, a través del anticonvencionalismo que supone la técnica del gran guiñol para la renovación del teatro alemán. En todo caso estábamos convencidos de que había que ir al gran teatro del Siglo de Oro, no desconociendo las dificultades que comportaba una empresa de resurrección semejante: hasta ahí llegaba nuestra lucidez. Se trataba de una exhumación después de siglos, puesto que el teatro clásico realmente cuando se representaba, lo que era poco frecuente, se representaba mediocremente por las compañías profesionales, entre las cuales descollaba la de Margarita Xirgu. Con ella debió contar Federico para representar su propio teatro, así como con Lola Membrives y Josefina Díaz, pese a sus anatemas contra las compañías profesionales.

Por indicación, naturalmente, de Federico se pensó que podríamos empezar con *La vida es sueño,* y rápidamente se desechó el drama así titulado que cuenta la peripecia de la vida inverosímil, pero no imposible, de un príncipe, para elegir el auto sacramental, que es el drama de la libertad humana. ¿Libertad para qué?, preguntaba Lenin. La respuesta cristiana es que el hombre debe liberarse no del capital, sino de los pecados capitales. En *La vida es sueño* de Calderón el pecado capital es el de la libertad, el mal uso que hace el hombre de su libre albedrío. Yo no sabría decir ahora, no quiero inventar, por qué Federico exigió precisamente el auto sacramental y no la comedia o drama. Podría, acaso, responder a un criterio, de estilo literario, porque Federico que presumía, que coqueteaba, de inculto, en realidad tenía sus ribetes académicos, y como ustedes quizás saben, postuló entrar en la Universidad como docente, cosa que nunca hizo por su insuficiente disciplina, pues, por lo demás, tenía capacidad de trabajo. Pero yo diría que más bien sería un gusto, una fruición sensual del sonido del Barroco, un gusto, unido en el caso del autor, y un regusto más existencial o sensorial que intelectual por el misterio, lo que le inclinó a favor del auto.

Federico era, efectivamente, una persona que, como poeta y como andaluz, sentía profundamente la dimensión del misterio, no sólo en momentos estelares, que hasta ahí cualquiera llega, sino hasta en las peripecias triviales de la vida cotidiana. No en vano ha dicho Guillén, el poeta canta: «Lo extraordinario: todo». Cabe pensar que Federico era más supersticioso que religioso, pero el idioma alemán suaviza tal diferencia: *Aberglaube... aber Glaube* (contracreencia, pero, al fin y al cabo, creencia). Por ello creo que lo que llevó a elegir el auto fue esa, digamos su vertiente subjetiva, y si se me apura, su propensión onírica: para él la vida era sueño... Literal y bellamente ha dicho que en su madurez no hacía sino vivir lo que había soñado en su niñez, a la que sin duda consideraba, como Rilke, la patria del hombre. Esto difícilmente se compadece con su energía vital, su sociabilidad; para el hombre del Sur, mediterráneo, no hay morada interior: vive en la calle. Toda rica personalidad, sin embargo, como es la del poeta, consigue la *concordantia oppositorum.*

Operaba, además, una consideración objetiva. Y es que él, y esto se lo he oído, y luego se ha recogido en sus obras completas, tenía empeño en devolver al pueblo lo que era suyo, o sea, de restaurar olvidados valores literarios colectivos. El era consciente de que el del siglo XVI y XVII había sido un teatro predominante popular, de corral, y se propuso, sin conseguirlo, desde luego, revivirlo con gran exigencia artística, desplazándolo de las salas de espectáculo emplazándolo en el corazón de los pueblos, en sus plazas. De que le movió también esta, que podríamos llamar vocación tradicionalista (no conservadora) popular (no folklórica), dan fe inequívoca las palabras que pronunció Federico en la primera representación del auto en Almazán (Soria). Tradición de la literatura clásica que respondía, naturalmente, a un profundo sentido cristiano, religioso, de la vida. Por tanto, eso justificaba el que resultase precisamente elegido el auto sacramental de *La vida es sueño,* aunque podría haber sido otro cualquiera, pero ya se verá más tarde el significado que tenía esta obra.

Ahora bien, es sabido que el auto sacramental responde, junto, aunque diverso, con la Mística, a una de nuestras filiaciones literarias, siempre que no se confunda tradicionalismo con conservadurismo. Cuando me dirijo a extranjeros, me parece oportuno señalar, de pasada, que opera también en España otra tradición del cristianismo contestatario, como ahora se dice, que arranca nada menos con el *Mío Cid,* donde se dice: «Dios, qué buen vasallo si hubiera buen señor», se confirma con lo del Alcalde de Zalamea, «Al rey la hacienda y la vida se ha de dar, pero el honor es patrimonio del alma,

y el alma es sólo de Dios», etc., y culmina, naturalmente, en la gran obra de Lope *Fuente Ovejuna.*

La elección del auto sacramental como primera obra de nuestro repertorio, acompañado de dos obritas que eran completamente neutras, política e ideológicamente, como los dos entremeses de Cervantes que elegimos, respondía a un honesto deseo de devolver al pueblo lo que era suyo: el doble y complementario sentido del misterio y el de la burla. Esto cayó mal, sin embargo, en algunos de los dirigentes de la República y del movimiento estudiantil que pensaban que el repertorio era demasiado reaccionario. Justo es decir que el mecenas de La Barraca, don Fernando de los Ríos, quien había escrito sobre el Estado español del XVI páginas de exaltación, no incurrió nunca en semejante vulgaridad. La Barraca en su segunda etapa montó obras que tenían más empeño revolucionario como era significada, destacadamente, *Fuente Ovejuna,* pero nunca se convirtió en un teatro revolucionario, como lo era ya el de Alberti.

Si ahora, volviendo a tomar el hilo, caigo en lo anecdótico, es porque la primera representación del auto confirma a España como país de paradojas. Estrenamos el auto de *La vida es sueño* en Soria, precisamente en un claustro románico bellísimo, llamado San Juan de Duero, a la orilla del río, por la noche, con focos. Pues bien, en aquel claustro topamos con la Iglesia, pero la militante y ultramontana. Resulta que los estudiantes tradicionalistas de Soria pensaron que había que anatematizar algo tan escandaloso como la representación de un auto sacramental. Esto es peregrino y realmente revelador del estado de (des)ánimo de los españoles de la gran confusión mental en que nos encontrábamos en aquel año 32. Fueron, pues, a reventar la obra, y al reventarla, nos reventaron a nosotros. Debo decir que Benjamín Palencia, con esa imaginación pictórica que le es propia, nos había caracterizado de una manera estrambótica, destinada a moverse con la pausa de la dignidad escénica; nada apta, en cambio, para salir corriendo, que es lo que hubo que hacer. A mí, en el papel del Entendimiento, me había revestido de dalmática y, como toca, un birrete de astrónomo, de esos de punta, a la manera de Piero della Francesca, todo pintarrajeado, sin mis gafas de miope. Al desatarse el gran alboroto, que felizmente no acabó en tiroteo, sino en pedrea, porque nos arrojaban piedras, además de insultos, salimos corriendo y yo me separé, quedando aislado del grupo de mis compañeros. Fue una batalla nabal, como dice Quevedo, de nabos, más exactamente, de piedras. La ocasión se prestaba a un juego de palabras, a lo cual soy muy aficionado; y dije: «Bueno, es cierto que los estudiantes tradicionalistas de Soria han perdido la razón, pero no es menos cierto

que los de La Barraca han perdido el Entendimiento». Esto explica, acaso, la razón de la sinrazón (la guerra civil), sobrevenida poco después.

También es importante, significativo, para mi modo de ver, la elección del personaje que Federico se empeñó en representar contra nuestra voluntad, por creer que carecía de facultades para moverse con garbo escénico, en lo que nos equivocábamos, aunque eran evidentes los defectos físicos que tenía Federico. Como también errábamos en preferir una actriz, por pensar en Eva, de la que la Sombra es una réplica. Es bien sabido, en efecto, que en todo auto sacramental no se trata de personajes físicos, reales, históricos, sino de símbolos o de alegorías: el Príncipe de las Tinieblas, el Entendimiento, la Luz, la Sabiduría, el Poder, la Tierra, el Agua, etc. Claro es que los símbolos, como los ángeles, no tienen sexo. En cualquier caso Federico escogió la Sombra. ¿Porqué ese personaje precisamente y no otro? Bien pudiera ser que fuese por una preferencia literaria, pues los versos que recita la Sombra son, quizá, el ápice de la literatura barroca. ¿Qué es el barroco? Muchas cosas contradictorias, se han dicho, y uno de los tópicos es que tras su oropel verbal esconde una vaciedad, pues cuando la fe, el verdadero sentimiento religioso ya había muerto, los escritores del barroco español lo conservaron, ritualizado, lo embalsamaron dentro de este *flatus vocis* del rito barroco. Sea como fuere hay algo más, según luego veremos en estos versos que atrajeron a Federico, y no sólo su forma literaria, sino también cómo les atraían a los contemporáneos de Calderón, su contenido. Está permitido suponer que para él ambos elementos (forma y contenido) componían un paradigna de la poesía dramática. Así como Eliot prefería Shakespeare a Ibsen, no por ser mejor dramaturgo, sino mejor poeta, así también creo que Federico preferiría el auto de *La vida es sueño* a *Don Juan Tenorio,* que es lo que el siglo XIX ofrece de más similar, y no sólo por ser Calderón mejor poeta que Zorrilla, sino, además, más cristiano. Evidentemente, al hombre crítico (¿y quién no lo es?) de hoy resulta difícil practicar y ni siquiera comprender una religión como la de Calderón capaz tanto de temer de rodillas a Dios como de bailar en su honor, según reconoce Heidegger.

La entrada de Federico había creado previamente la atmósfera apropiada a los versos en cuestión. Era verdaderamente espectacular porque la Sombra asiste, sin ser vista, al proyecto de la creación del hombre por Dios. Comprende que, naturalmente, el universo va a ser ofrecido entero al hombre, con mengua del poder del demonio, del poder de las tinieblas. Benjamín Palencia había hecho una caracterización fantástica del personaje entre cortesana veneciana que va alborozada al carnaval, y dama española que vuelve mustia de la Se-

mana Santa, con un resultado que no dejaba de ser impresionante: se amenguaban las luces y una música triste anunciaba la llegada de la Sombra como espectro en la penumbra.

¿Cuándo el acento fue rayo veloz,
trueno el eco, relámpago la voz,
flecha el aire, dogal
el suspiro, el anhélito puñal,
sino hoy, que contra mí,
las cláusulas del cántico que oí,
el relámpago, el rayo, el trueno son
dogal, flecha y puñal del corazón?
¡Oh qué mal ejemplar
el áspid mi quebranto ha de dejar;
pues siendo el áspid yo
que de la luz huyendo, se escondió
resulta ser en él
la música el conjuro más cruel!
Pero miente el dolor,
que si él se da a partido, no el furor,
la ira, la rabia, el pasmo, el frenesí,
que ha introducido en mí
que del no ser pasando el hombre al ser,
esposo de la luz haya de ser,
siendo la sombra en tálamo feliz,
a su opuesta, jurada emperatriz
del universo; pero no haré tal;
¡oh, mátame el dolor antes que el mal!
¡Ah, del profundo horror, cuna del susto
y tumba del pavor,
en quien es el vivir,
morir eterno para no morir!
¡Patria horrible cruel
del odio infame, del rencor infiel,
escuela del penar,
mansión del llanto, casa del pesar;
reino de confusión,
Babel del siglo, lóbrega mansión
del espanto, el asombro y la crueldad!
¡Ah, del centro, de cuya oscuridad
la Sombra arrastra el lóbrego capuz!
¡Ah, del negado auxilio de la luz,
línea del mal, antípoda del bien,
ciudad sin Dios! ¡Ah, del abismo!

La vida es sueño es una creación genial de Pedro Calderón de la Barca, pero no sólo literaria, sino conceptualmente, teniendo en cuenta la coyuntura cultural histórica. Así, cuando ya la explicación física-matemática del universo estaba hecha y rehecha, todavía Cal-

derón la explica a través de los símbolos literarios que coinciden con los de la fe. Este extraordinario desfase histórico bien merece ser señalado. La literatura puede más que la ciencia, en la medida que ésta, a fuerza de ser tentativa, experimental, se atiene no a convicciones, sino a hipótesis, por lo que quizá no pasa de ser ciencia-ficción, y como tal, sometida a constante revisión. En este sentido señalaba Levi-Strauss que una de las más recientes hipótesis de astrónomos y biólogos sobre el origen de la vida se basa en que una energía cualquiera aplicada a un conjunto desordenado de elementos (que en *La vida es sueño* son Aire, Agua, Fuego y Tierra) tiende a conferir una estructura al conjunto. Pues bien, quizá que Calderón haya atinado más que Galileo o Newton, al describir cómo El Poder (Energía) convierte el desorden de los elementos en estructura, y resulte un estrecturalista *ante litteram.*

Debo decir que así como es genial la invención de la Sombra, que se define indudablemente como sinónimo de la culpa y antípoda de la luz y de la gracia, su relación con el Príncipe de las Tinieblas es sumamente confusa. Calderón era sacerdote, teólogo, pero se permitía sus escarceos literarios, también, cuando hacía un auto, estableciendo arbitraria e incoherentemente la relación entre el Príncipe y la Sombra. Si el Príncipe de las Tinieblas, lógicamente tendría que ser la Sombra una especie de transición, en cierto modo la Sombra de Calderón parece que cobra el paso al Príncipe y es más tenebrosa. Según parece, hay una tradición nacida de la influencia de la religión galilea sobre el judaísmo en cuya virtud el Príncipe de las Tinieblas es luz(cifer), lucífero, que en una etimología un tanto ambigua viene a ser portador de la luz, de una luz que no ilumina como la de la Gracia, sino que ciega. De hecho, el lenguaje popular que Calderón recoge contrae la palabra a Lucero, y lucero, en castellano, es todo astro que ilumina el firmamento. Acaso resulte, pues, la creación calderoniana algo ambigua, objetable desde el punto de vista teológico, pero un acierto total desde el punto de vista literario.

Junto con este montaje del auto sacramental llevamos otro de menor cuantía. Expresándome en términos gastronómicos, el auto sacramental era el plato fuerte, y además teníamos los entremeses, concretamente dos de Cervantes, que por ser de menos empeño teatral los desempeñábamos mejor aquellos actores improvisados. Uno se llamaba *La guardia cuidadosa,* y el otro *Los dos habladores.* No tengo tiempo de comentarlos, pero indudablemente era el contrapunto de esa obra intensa, teológica dramática que era el auto. Esto era motivo para que se distrajese el auditorio, porque naturalmente caíamos muchos de nosotros, los escépticos, en la tentación de con-

siderar que los palurdos, como diría Antonio Machado, se quedarían todavía más atónitos, pues de un auto sacramental no entendían nada. Le objetábamos a Federico: «Van a salir como el negro del sermón: con la cabeza caliente y los pies fríos», a lo que contestaba: «No importa, para comprender *La vida es sueño* todas las luces teológicas son necesarias», y añadía, «pero no para sentirla».

Quizá tenía razón si se tiene en cuenta a Santo Tomás, *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in senso,* y a Goethe, *wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen,* no captaréis aquello que no sintáis, aunque, por otra parte, los sentidos no dejan de estar culturalizados, socializados, percibiendo preferentemente aquellas sensaciones para los que están ya preparados por la civilización, y en el caso de las clases menos cultas, por el mito, la fábula, el convencionalismo. Este acervo popular estaba muy presente, a nivel de conciencia y de subconciencia, en Federico, quien ha dicho con Marcel Proust, que qué sería de los pobres niños ricos si no estuviesen en contacto con el personal de servicio doméstico. Pensando la indudable cultura religiosa del pueblo español, confiaba Federico en su capacidad de sentir el auto. Yo, de todos modos, mucho más escéptico, como digo, recordaba, mejor dicho, para ser más exacto, he recordado al leerlo, una cita de Chejov, el gran novelista ruso que decía que no le viniesen a él con una mitificación del mujik ruso, porque lo conocía demasiado para idealizarlo. Indudablemente había una cierta dificultad entre la obra y el público; no mayor, sin embargo, que si hubiese sido un público burgués de la ciudad. Otra cuestión es la de que qué sentido tenía para esos actores, para esos directores presentar una obra de contenido religioso si no eran creyentes. Evidentemente se corría el peligro de quedarse, diría yo, al pie de la letra, es decir, de atenerse exclusivamente, como dice la lingüística moderna, al significante. Y, dando de lado el significado, entonces es que el significante, ¿no llegaría a ser insignificante? La pregunta es insidiosa, pero creo que se puede contestar por la negativa. Y yo lo creo, porque al menos Federico estaba perfectamente percatado del sentido religioso. Por su parte no había, pues, falacia ni engaño, o por lo menos él era el primer engañado, porque debo decir que Federico siempre fue religioso, aunque no practicaba. Como ustedes saben, compuso una oda al Santísimo Sacramento del Altar que le ocasionó un disgusto grave con Falla, a quien veneraba, porque Falla consideró que se había tomado demasiadas licencias poéticas, aunque el tema era profundamente religioso. Les quiero invocar la declaración a un periodista que demuestra que él era perfectamente consciente de lo que se ventilaba en la literatura religiosa clásica

española: «En el mundo luchan no sólo fuerzas humanas, sino telúricas», perspectiva que sintoniza perfectamente con el significado, y no sólo con el significante del auto sacramental en cuestión. Cualquier duda a este respecto queda disipada al recordar el discurso de presentación que hizo en la *première* de Almazán, en donde se dicen estas certeras palabras de elogio a Calderón por haber llegado «al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el mundo: me refiero al Santo sacrificio de la misa». No parece probable que Federico conociese, pese a ser famoso, el *Dialogue on dramatic poetry* escrito por Eliot en 1923, en que explica la importancia de la misa *as a form of ideal drama,* por el hecho de que su fuerza expresiva radica en sentimientos comunitarios y en una disciplina tradicional. Por mi parte me atengo a la función simbólica de la misa, ya que frente al craso materialismo que la sabiduría popular española expresa, en el refrán «Al pan, pan, y al vino, vino», muestra que estos alimentos no son tan sustanciales como aparentan. pues pueden cambiar de identidad, que no es otra cosa de lo que hace el poeta con las palabras, cuando metaforiza.

Señoras y señores, creo que en vuelo planeado, como los aviones al tomar tierra, hemos ido acercándonos a la personalidad de Federico, lo que yo, pese a la opinión hoy dominante, sigo creyendo útil, por cuanto es un esfuerzo que vale la pena por sí mismo, aun cuando no ayudase a comprender sus obras. Bien sé, demasiado sé, que para la crítica moderna, la obra, el autor no tiene para qué ser tomado en cuenta al enjuiciar, al valorar la obra. El autor, allá él, su vida personal, su peripecia histórica, no interesa y no debe incidir sobre su producción. La obra de arte es plenamente autónoma, independiente de su creador. Por bien saberlo no estoy del todo de acuerdo, y, *a fortiori,* en el caso de España, en donde el personalismo de todas las relaciones hace que realmente lo subjetivo influya y condicione profundamente todo el contenido de la obra. Es decir, que para mí es inseparable la personalidad de Federico de su producción literaria, aunque tampoco ignoro que para la actual crítica no se trata de comprender ni la una ni la otra. Yo, que no puedo decir con Dante *anch'io son poeta,* he de atenerme modestamente a mis relaciones personales, aun a costa de incurrir en argumentos *ad honimen.* Me explico: de Federico podría decirse, igual que se ha dicho de Rilke, y con igual ambigüedad, que constituye un acontecimiento más cultural que literario. No sé si interpreto bien esta ambigüedad, pero ello creo autoriza a considerar al artista creador (y no meramente repetidor) como un todo, en el sentido de que el microcosmo de la obra está

inverso en el macrocosmo, en la sociedad, y no es, por tanto, autónoma. De aquí que no pueda yo compartir la afectada indiferencia de la crítica actual hacia el autor, pues éste, como la Esfinge, nos plantea el acuciante dilema «Adivíname o te devoro», que, bien entendido, equivale a «Adivina, que voy a devorarte...». No otro era el programa de Federico, con aquellos ojos tan luminosos cuan deslumbrantes, con su mirada tan penetrante como impenetrable. En un orden de ideas opuesto escribe Eugenio Montale en su diario que es muy raro coincidan rostro y máscara, pero que si ello se da en una misma persona, ésta sería la única capaz de decirnos la palabra que estamos esperando. Semejante afirmación desdeña que etimológicamente máscara y persona son términos sinónimos y, por añadidura, que hay preguntas pero no últimas, definitivas, respuestas; recuérdese, en efecto, la cita que hacíamos de Hegel al principio de la conferencia sobre el carácter abierto, inacabado, de toda obra. Por su parte Machado, en un verso famoso: «a distinguir me paro, las voces de los ecos», da un consejo difícilmente aplicable a todo artista en la medida en que éste crea para alguien o para algo, pues sin eco no hay voz: el creador necesita oírse, reflejarse. Todo conduce, pues, a interesarse por la vida individual y, por supuesto, también social.

Para comprender la compleja personalidad de Federico había que superar el obstáculo de su simpatía. La universal que dispensaba casi indiscriminadamente era auténtica, sin llegar a convertirse en ese fenómeno ya estudiado por Max Scheler para el que la lengua inglesa ha forjado el neologismo *empathy*, es decir, cuando el sujeto activo se abandona tanto al sujeto pasivo o al objeto que termina por perder su propia identidad, fenómeno que, por cierto, intuyó en su novela *Le neveu de Rameu*. Si Federico, como todo artista auténtico, no perdía la suya es porque conseguía el difícil equilibrio entre la contracción y la expresión, la introversión y la extraversión. De este modo dispensaba y compensaba sus dotes tan ricas como contradictorias y respecto a estas últimas téngase en cuenta que si toda persona el contradecirse es una posibilidad, para el artista es una necesidad que sólo la más necia crítica podría reprocharle. Cabe distinguir en Lorca una forma existencial, casi ostentosa de puro rutilante, de moverse en y con la vida, irradiando goce y simpatía, proyectándose. En este sentido encuentro simbólica su elección del entremés cervantino *Los dos habladores* que él podía haber representado insuperablemente, pues se asiste allí a una explosión verbal *ad infinitum*, más que para comunicarse con el interlocutor, con los otro para afirmarse, identificarse, en el discurso. Por otra parte cabe distinguir en Federico un (tras)fondo esencial, que, sin embargo, no era ese patetismo que

Vicente Aleixandre supuso *ultima ratio.* Semejante visión parece responder a la concepción, que podemos bautizar hegeliana, del nacimiento trágico del arte (los dolores de parto de la creación) no menos añeja que la opuesta, representada destacadamente por Ovidio, el gran gozador de la *dolce vita* romana: «Vita verecunda est, Musa jocosa» y relanzada por Schiller. Ciertamente, el caso de Federico es el opuesto: el de una vida jocosa y una musa triste (tanto la lírica como la dramática), por lo que es legítimo suponer que su literatura nace en ese último repliegue patético más que en su olborozo vital, tal como lo describe el recital abracadabrante de la Sombra que él tanto apreciaba, «el relámpago, el rayo, el trueno son». En ese último reducto habría, pues, escrito Federico su más depurada poesía lírica y dramática, y no en su remolino vital. Semejante hipótesis es válida siempre que se complete con dos complementos. El uno es aportado por Adorno cuando frente tanto a Hegel cuanto a Schiller sostiene que el Arte consiste en una tensión entre alegría y tristeza.

El otro va un paso más allá del arte y de su contraste (pese a todo trivial) con la vida, más exactamente un paso más atrás, *priusquam.* Paso aventurado, sin duda, pues no ignoro la autorizada teoría de S. Benn del *ein dumpfer, schöpferischer Keim* del apagado embrión creador que sólo a través de la palabra puede desarrollarse. Eliot apoya a Benn rebasándolo: no se sabe lo que hay que decir hasta después de dicho. Si, pues, me decido a avanzar es alentado por no menos competentes mentores. No apelo, con ello, a un recurso retórico propio de final de una disertación, sino que se trata de algo intelectualmente sólido. Me remito a la cita de Hegel sobre el carácter abierto, inacabado de la obra en general y que Paul Celan aplica a la artística al decir que sólo lo *Unbesungene ist Unbezwungen.* Afirmación corroborada por por Heidegger cuando afirma que cuanto más grande el pensamiento de un pensador tanto más rico en su obra lo no pensado.

Aplicado esto a Federico quiere decir que su última morada no era ni la agitación de la alegría existencial ni la emoción del patetismo descubierto por Aleixandre, sino más bien un nódulo opaco inserto en su *maelstrom* vital, como ese centro inmóvil de los grandes ciclones, y allí escribía y también callaba su más depurada poesía, pues la última palabra del genio es inefable.

Pues bien, para mí es éste el mejor, junto con la proverbial (¡y tan significativa!) aversión de Federico hacia la vejez, consuelo de su precoz silencio vital.

EMILIO GARRIGUES DIAZ-CAÑABATE

Embajada de España.
BONN (República Federal Alemana).

DOS POEMAS

PRIMERA VISION DEL FIN DE LAYE

Esta es la voz que sueña el primer sueño.
Esta es la voz que narra lo soñado.
Laye era noble. Un derroche de cúpulas doradas.
Torres serenas donde los patricios
recamaron los mármoles en oro —caricia de las brasas
sobre los puros hielos de las construcciones,
premonición incierta del desastre.
Un galeote hundido —una estrella se apaga—
¡qué poco enluta a los hijos de Mercurio!
Argos enriquecida, la ciudad transmuta
el pulso del piloto en un rumor de sedas
sobre las blancas pieles de sus hijas de lujo
lésbicas son, y lo mejor de Laye,
recitan sus poemas mortuorios, adivinan
las grietas en los frescos, en los muros
que las sepultarán,
y ya no habrá más juego delicioso.
Un galeote hundido poco enluta.

Esta es la voz que narra lo soñado.
Nuestra nave zarpaba suavemente
y Laye ardía sus cúpulas de oro,
llamas del sol poniente o incendio verdadero,
tanta belleza impura al rojo vivo,
fin de un sueño en mi sueño, doloroso.
Y atónito en la popa, solitario testigo
llamé a mis compañeros de viaje:
«¡Arde Venecia! ¡Qué será de nosotros!»

Pero mis camaradas, mis amantes, amigos
dentro de los sollados y salones
esclavos permanecen al manejo
del oficial de juegos o de hipposis.
(La cubierta desierta asiste al fin de un mundo
y se crece la mar con estelas de sangre.)

No alivia el despertar a la borrasca
del cemento sin oro, trepidante:
en los ojos rojizos transida un hundimiento,
en la voz narradora no hay futuro,
las sábanas hostiles como el mar de fondo.

SEGUNDA VISION DEL FIN DE LAYE

Es sórdida esta voz de lo soñado.
Multitudes de Laye forman colas
frente a sus torres de cristal y acero,
mercenario reclamo de dominio,
placer envilecido, obsceno.
Se arremolinan en su afán nocturno,
desarraigan memorias, agostan un deseo
en otro tiempo suyo, insobornable.
Les han dicho:
«¡Gozad la fiesta que os está dispuesta!
Laye os libera de un ayer oscuro.
Serás lo que poseas, hombre nuevo.»

Mas la ciudad del sueño ¡majestuosamente!
deriva torre a torre sobre el barro,
buque negrero que se abisma en calma
con su carga de esclavos y en silencio.
(Por pura crueldad la luz es blanca.)
Odioso cataclismo miserable
donde muero, lo sé, con rabia y asco
ante mi propia muerte prematura,
sórdida, ajena, sin amor, sin nombre.

JOSE LUIS JIMENEZ-FRONTIN

Aribau, 318
BARCELONA (16)

CRONICAS DEL AMOR Y DE LA GUERRA *

QUITO, FEBRERO DE 1976: ENCIENDO EL FUEGO Y LO LLAMO

Noche en casa de Iván Egüez. Me pongo a hablar de Roque Dalton.

Roque era un disparate vivo que no paraba nunca. Está corriendo, ahora, en mi memoria. ¿Cómo hizo para atraparlo la muerte?

Iban a fusilarlo y cuatro días antes de la ejecución cayó el gobierno. Otra vez iban a fusilarlo y un terremoto rajó las paredes de la cárcel y se escapó. Las dictaduras de El Salvador, el país chiquito que era su país y que él llevaba tatuado en todo el cuerpo, nunca pudieron con él. La muerte se vengó de este tipo que tanto le había tomado el pelo. Al final lo acribilló a traición: le mandó los tiros desde el exacto lugar donde él no los esperaba. Durante meses se dudó o no se supo. ¿Fue, no fue? Fue. No vibraron los teletipos para informar del asesinato de este poeta que no había nacido en París ni en Nueva York.

El era el más alegre de todos nosotros. Y el más feo. Hay feos que al menos pueden decir: «Yo soy feo, pero simétrico». El no. Tenía la cara chueca. Se defendía diciendo que no había nacido así. Así lo habían dejado, decía. Primero un ladrillazo en la nariz cuando jugaba al fútbol, por culpa de un penal dudoso. Después, una pedrada en el ojo derecho. Después, el botellazo de un marido con sospechas. Después, las biabas de los milicos de El Salvador, que no comprendían su pasión por el marxismo-leninismo. Después, una misteriosa paliza en una esquina de la Malá Strana, en Praga. Una patota lo dejó tirado en el suelo con doble fractura del maxilar y conmoción cerebral.

Un par de años más tarde, durante una maniobra militar, Roque venía corriendo, fusil en mano y con la bayoneta calada, cuando se cayó en un pozo. Allí había una tremenda chancha recién parida, con todos sus chanchitos. La chancha deshizo lo que quedaba de él.

---

* Estos fragmentos pertenecen al libro inédito del mismo título.

En julio del 70 me contó, ahogado de risa, la historia de la chancha, y me mostró un álbum de historietas con las hazañas de los famosos hermanos Dalton, pistoleros de película, que habían sido sus antepasados.

La poesía de Roque era, como él, cariñosa, jodona y peleadora. Le sobraba valentía, y por lo tanto no necesitaba mencionarla.

Hablo de Roque y lo traigo, esta noche, a la casa de Iván. De los que están aquí, ninguno lo conoció. ¿Qué importa eso? Iván tiene un ejemplar de Taberna y otros lugares. *Yo también tuve ese libro, tiempo atrás, en Montevideo. Busco en* Taberna, *y no encuentro, un poema que quizás imaginé, pero que él bien pudiera haber escrito, sobre la suerte y la hermosura de nacer en América.*

Iván, que conoce la taberna Ufleka, *de Praga, lee, en voz alta, un poema. Luis, largo poema o crónica de amor. El libro pasa de mano en mano. Yo elijo unos versos que hablan de lo bella que viene de pronto la cólera.*

*

Cada uno entra en la muerte de un modo que se le parece. Algunos, en silencio, caminando en puntillas; otros, reculando; otros, pidiendo perdón o permiso. Hay quien entra discutiendo o exigiendo explicaciones y hay quien se abre paso en ella a las trompadas y puteando. Hay quien la abraza. Hay quien se tapa los ojos; hay quien llora. Yo siempre pensé que Roque se metería en la muerte a carcajadas. Me pregunto si habrá podido. ¿No habrá sido más fuerte el dolor de morir asesinado por los que habían sido sus compañeros?

Entonces suena el timbre. Es Humberto Vinueza, que viene de la casa de Agustín Cueva. No bien Iván le abre la puerta, Humberto dice, sin que nadie le haya explicado ni preguntado nada:

—Fue una fracción disidente.

—¿Qué? ¿Cómo?

—Los que mataron a Roque Dalton. Agustín me dijo. En México publicaron que...

Humberto se sienta entre nosotros.

Nos quedamos todos callados, escuchando la lluvia que golpea las ventanas.

LA TERCERA ORILLA DEL RIO

A Guimaraes Rosa una gitana le había advertido: «Vas a morir cuando realices tu mayor ambición.»

Cosa rara: con tantos dioses y demonios que este hombre contenía, era un caballero de lo más formal. Su mayor ambición consistía en que le nombraran miembro de la Academia Brasileira de Letras.

Cuando lo designaron, inventó excusas para postergar el ingreso. Inventó excusas durante años: la salud, el tiempo, un viaje...

Hasta que decidió que había llegado la hora.

Se realizó la solemne ceremonia y, en su discurso, Guimaraes Rosa dijo: «Las personas no mueren. Quedan encantadas.»

Tres días después, un mediodía de domingo, su mujer lo encontró muerto cuando volvió de misa.

LE DEBO UN PAR DE HISTORIAS, AUNQUE EL NO SABE, Y SE LAS VOY A PAGAR

A don Alejo Carpentier no lo conozco. Alguna vez tendré que verlo. Tengo que decirle:

—Mire, don Alejo, yo creo que usted nunca ha de haber oído hablar de Mingo Ferreira. El es un compatriota mío que dibuja con gracia y con drama. Me acompañó durante años en las sucesivas aventuras de los diarios y las revistas y los libros. Trabajó a mi lado y algo supe de él, aunque poco. El es un tipo sin palabras. Lo que a él le salen son dibujos, no palabras. Viene de Tacuarembó, es hijo de un zapatero; siempre fue pobre.

Y decirle:

—En Montevideo, él se ligó varias prisiones y palizas. Una vez estuvo preso durante algunos meses, cerca de un año, creo, y cuando salió me contó que en el lugar donde estaban encerrados se podía leer en voz alta. Era un galpón inmundo. Los presos se amontonaban uno encima del otro, rodeados de fusiles, y no podían moverse ni para mear. Cada día uno de los presos se paraba y leía para todos.

Yo quería contarle, don Alejo, que los presos quisieron leer El siglo de las luces *y no pudieron. Los guardias dejaron entrar el libro, pero los presos no pudieron leerlo. Quiero decir: lo empezaron varias veces y varias veces tuvieron que dejarlo. Usted les hacía sentir la lluvia y los olores violentos de la tierra y de la noche.*

Usted les llevaba el mar y el estrépito del oleaje rompiendo contra la quilla del buque y les mostraba el latido del cielo a la hora en que nace el día y ellos no podían seguir leyendo eso.

Y decirle:

—De Milton Roberts puede ser que se acuerde. Milton era aquel muchacho grandote y de linda mirada que le hizo una entrevista para Crisis. *El había viajado a París, creo que fue a mediados del setenta y tres, y yo le encargué que le hiciera una entrevista. ¿Se acuerda? Milton había ido para que lo vieran unos médicos franceses que eran los más entendidos en la enfermedad que él tenía. Pero no había nada que hacer. Volvió a Buenos Aires y ya no pudo levantarse de la cama. Fue una agonía larga. Se hinchó. Fue perdiendo la poca fuerza que le quedaba y también fue perdiendo la voz. Antes de que el mal se le subiera a la garganta, Milton me habló unas cuantas veces del reportaje que le había hecho. Me lo contó entero. Recordaba todo, palabra por palabra. Me habló de usted como si hubiese sido su amigo de toda la vida. Me contó lo que usted le había dicho de sus amores con la música y la literatura. Me contó sus historias de piratas y dictadores, una por una, con detalles de costumbres y vicios chicos de hace dos o tres siglos. Hablaba de todo eso y se le encendían los ojos; y es con esa cara que lo tengo en la memoria.*

Después que se murió, Claudine, la compañera, revolvió sus papeles buscando los apuntes de la entrevista, y buscó y rebuscó pero no encontró nada. Esos papeles no aparecieron nunca.

Y decirle:

—Yo quería contarle estas cosas, compañero Alejo, y dejárselas, porque son suyas.

LAS CEREMONIAS DE LA ANGUSTIA

— 1 —

Tipo áspero, el Viejo. Se defiende de que lo quieran. El me ayudó mucho. Yo tenía veinte años cuando lo conocí. Pasó el tiempo. Lo visitaba, le llevaba lo que escribía. El gruñía y me daba sus opiniones implacables; yo hacía lo posible por divertirlo un poquito.

Unavez, hace añares, fui a buscarlo al Municipio. El Viejo tenía un empleo allí, medio fantasmal: dirigía bibliotecas que no existían. Trabajaba rodeado de viejas funcionarias, a cual más fea, que

hablaban todo el tiempo del presupuesto y los nenes. Me acerqué al mostrador y esperé. Estaba el harén en pleno. Ellas tomaban mate y comían bizcochos. Por fin se acercó una. Pregunté por él.

—No... —dijo la funcionaria, y se sacó los lentes.

Se puso a limpiar los lentes con el pañuelo.

—No... —dijo—. El no vino. Hace mucho tiempo que no viene.

—¿Qué le pasa? —pregunté—. ¿Está enfermo?

Subió las cejas en un gesto de compasión. Miró los lentes al trasluz.

—Pobrecito... —dijo—. Pobrecito.

Y agregó:

—¿Sabe? El no es de este mundo.

— 2 —

Lo encontré tumbado en la cama. Pasaba largas épocas así. Aquella vez, en Montevideo, creo que todavía tenía junto a la cama el alambique de cristal, complicado mecanismo de tubos, serpentinas y retortas, que le habían traído de Viena. El aparato cumplía la función de evitarle al Viejo el esfuerzo de servirse vino. Le bastaba con mover apenitas la mano: el vaso presionaba una válvula y se llenaba de vino. El ordeñaba vino, como quien dice.

En esos períodos el Viejo no se levantaba nunca ni comía nada. Se organizaba para morirse de a poco.

—Escribo de a chorritos. Ya no viene más aquel impulso de escribir toda la noche, hasta el amanecer.

Tomaba vino bien ordinario, de esos que te hacen mear violeta, y engullía pastillas para estar siempre dormido. Pero a veces estaba despierto y a eso él lo llamaba insomnio. A la luz de la veladora leía novelitas policiales que se iban amontonando, montañas de basura, alrededor de la cama. El retrato de Faulkner presidía desde la cabecera.

Aquella vez le abrí la ventana y las persianas, a prepo, y el golpe de la luz del día casi lo mata. Nos puteamos un buen rato. Le ofrecí murciélagos. Le conté chistes y chismes políticos, que a él le gustaban, mientras refunfuñaba contra el calor o el frío o la luz, y al final conseguí alguna sonrisa. Discutimos, como siempre, en el estilo lento y desganado en que discute él, porque yo no creo que el hombre fue y será una porquería y porque no le agarro viaje cuando me invita a acompañarlo hacia lo hondo del pozo de la desesperanza. No puedo jugar con eso: si yo me dejo caer, me quedo. No puedo acariciar a la muerte sin entrarle.

Yo sabía que no era joda. Sabía, sé, porque lo conozco y lo leo, que el Viejo tiene su cuerpo lleno de demonios que lo acosan y le revuelven las tripas y le hunden puñales y es para ver si consigue marearlos que él se llena el cuerpo de vino y humo, con los ojos clavados en las manchas de humedad del techo. Dormir, tal vez soñar, es una tregua. Las novelitas policiales son una tregua. Escribir, cuando consigue hacerlo, es también una tregua y quizá el único triunfo que le está permitido. Entonces, cuando escribe, él se alza y convierte en oro su mugre y su ruina, y es rey.

— 3 —

A veces se olvidaba de que era un puercoespín. Y me decía:

—Cuando era chico, yo estaba en la banda del Corsario Negro. Había una banda de Sandokán y otras bandas más, pero yo estaba a muerte en la del Corsario Negro.

—El novio de Honorata. Conozco.

—El estaba enamorado de una rubia, que yo sepa, y era un amor imposible.

—Le erraste. Ese era el Tigre de Mompracem.

—El Corsario Negro, animal. El Corsario estaba loco por la rubia. Si lo sabré yo, que era de la banda.

—Son un peligro.

—¿Qué?

—Las rubias.

—La rubia ésa, Honorata, no tenía nada que ver con la de Sandokán. Estás entreverando cosas que no tienen nada que ver. Sandokán operaba en Malasia. El Corsario era más bien del Caribe.

—Honorata lo quería al Corsario Negro.

—Quererlo, lo quería. Pero, ¿y el gobernador de Maracaibo? ¿Vos te crees que el asunto es quererse y chau? Pobre Corsario Negro. Se vino a enamorar justo de la sobrina de su enemigo mortal.

—Se murió, al final.

—Qué se va a morir, el hijo de puta ése.

—Honorata, digo. El gobernador no. Tenía una salud de mierda, pero no se murió. ¿Te acordás? Sufría de gota. Pensaba maldades con la pata arriba de un puf. El no se murió. Honorata sí.

—La mataron, querés decir.

—Los soldados del tío.

—Eso. Cuando la fuga.

—Disparo de mosquete, fue.

—Ella se tiró del balcón y el Corsario Negro la barajó en los brazos. Los caballos esperaban en el puente.

—Era para él la bala, pero ella puso el cuerpo. Aparecieron los soldados, que los estaban esperando, y ella abrió los brazos y...

—En el pecho, le entró. Acá.

—Más abajo. Le atravesó el escapulario.

—Decime, ¿vos estuviste en Maracaibo?

—Estuve.

—Contá.

—Hay edificios enormes, con aire acondicionado, y un lago lleno de torres de petróleo.

—Cretino. No viste nada. ¿No sabés que en Maracaibo ni se puede caminar, de tanto fantasma que anda por la calle?

— 4 —

A mediados del 73, lo nombraron jurado en un concurso de novelas y el Viejo cruzó el río. Una noche me invitó a cenar. El estaba con una mujer. Caminamos unas cuadras, los tres, por el centro de Buenos Aires, por esa zona que los porteños llaman la City. Le costaba caminar; andaba lento, se cansaba fácil. Le costaba pero quería, y parecía bastante contento, aunque decía que no reconocía las calles y los lugares de esa ciudad donde habia vivido, tiempo atrás, unos cuantos años.

Fuimos a una cervecería de la calle Lavalle. El Viejo se sirvió un par de bocados y dejó los cubiertos cruzados sobre el plato. Estaba callado. Yo comía. Ella hablaba.

En eso, el Viejo le preguntó:

—¿No querés ir al baño?

Y ella dijo:

—No, no.

Terminé la salchicha con ensalada rusa. Llamé al mozo. Pedí una costilla de cerdo ahumada con papas redonditas. Tres chopps.

El Viejo insistía:

—Pero, ¿estás segura de que no querés ir al baño?

—Sí, sí —dijo ella—. No te preocupes.

Al rato, otra vez.

—Tenés la cara brillante —le dijo—. Convendría que fueras al baño a empolvártela un poco.

Ella sacó un espejito de la cartera.

—No está brillante —dijo, sorprendida.

—Pero yo creo que tenés muchas ganas de ir al baño —insistió el Viejo—. Yo creo que vos querés ir al baño.

Entonces ella reaccionó:

—Si querés quedarte solo con tu amigo, decímelo nomás. Si yo te molesto, podés decirmelo y me voy.

Se levantó y me levanté. Le puse una mano en el hombro, le pedí que se volviera a sentar. Le dije:

—Vamos a pedir un postre. Vos no...

—Si él quiere que me vaya, me voy.

Sollozaba.

—Vos no te vas de acá sin comer el postre. El no te quiso decir eso. El quiere que te quedes.

El Viejo, impávido, miraba las cortinitas doradas de la ventana.

Aquel fue el postre más difícil de mi vida. El no lo probó. Ella comió una cucharita de helado. A mí se me atragantó la ensalada de frutas.

Finalmente ella se levantó. Se despidió, con la voz quebrada por el llanto y se fue. El Viejo no movió un músculo.

Siguió callado un largo rato. Aceptó el café con una leve inclinación de la cabeza.

Intenté decir algo, cualquier cosa, y él asentía sin palabras. Tenía la frente arrugada y la mirada de infinita tristeza que yo le conocía bien.

—Hay que joderse —dijo, por fin—. ¿Sabes para qué quería yo que ella se fuera un momento al baño? Para decirte que me siento muy feliz. Yo quería decirte que nunca estuve tan bien con ella como en estos días. Que estoy hecho un potrillo, que...

Y movía la cabeza.

—Hay que joderse —decía.

EL HOMBRE QUE SUPO CALLAR

Juan Rulfo dijo lo que tenía que decir en pocas páginas, puro hueso y carne sin grasa, y después guardó silencio.

En 1974, en Buenos Aires, Rulfo me dijo que no tenía tiempo para escribir como quería, por el mucho trabajo que le daba su em-

pleo en la administración pública. Para tener tiempo necesitaba una licencia y la licencia había que pedírsela a los médicos. Y uno no puede, me explicó Rulfo, ir al médico a decirle: «Me siento muy triste», porque por esas cosas no dan licencia los médicos.

BUENOS AIRES, MAYO DE 1976: ¿ESTA MUERTO? QUIEN SABE

— *1* —

Escuchamos el ruido del motor creciendo desde lejos. Estábamos en el muelle, de pie, esperando. Haroldo balanceaba el farol con un brazo; con el otro envolvía a Marta, que temblaba de frío.

El faro buscahuellas atravesó la neblina y nos encontró.

Saltamos a la lancha.

Por un instante alcancé a ver el bote destartalado, bien tirante de la cuerda; en seguida se lo tragó la neblina. En ese bote yo había remado, a la caída de la tarde, hasta la isla del almacén.

La neblina brotaba del río oscuro, como un hervor.

Hacía mucho frío en la lancha. Los pasajeros cuchicheaban. El frío golpeaba más porque se estaba acabando la noche. Remontamos un arroyo angosto, luego otro más ancho, y desembocamos en el río. La primera claridad del día irrumpió tras las siluetas de los álamos. La vaga luz iba desnudando las casitas de madera medio comidas por las crecientes, una iglesia blanca, las hileras de árboles. Poquito a poco se iluminaban los penachos de las casuarinas.

Me alcé en la popa. Se sentía un olor limpio. La brisa fresca me daba en la cara. Me entretuve mirando el tajo de espuma que perseguía a la lancha y el brillo creciente de las ondas del río.

Haroldo se había parado a mi lado. Me hizo volverme y lo vi: un enorme sol de cobre estaba invadiendo la boca del río.

Nosotros habíamos pasado unos días en el delta, bien adentro, y volvíamos a Buenos Aires.

— 2 —

Haroldo Conti conoce como pocos este mundo del Paraná. Sabe cuáles son los buenos lugares para pescar y cuáles los atajos y los rincones ignorados de las islas; conoce el pulso de las mareas y las vidas de cada pescador y cada bote, los secretos de la comarca y de la gente. Sabe andar por el delta como sabe viajar, cuando escribe, por los túneles del tiempo. Vagabundea por los arroyos o

navega días y noches por el río abierto, a la ventura, buscando aquel navío fantasma en el que navegó una vez allá en la infancia o en los sueños. Mientras persigue lo que perdió va escuchando voces y contando historias a los hombres que se le parecen.

— *3* —

Hoy hace una semana que lo arrancaron de la casa. Le vendaron los ojos y lo golpearon y se lo llevaron. Tenían armas con silenciadores. Dejaron la casa vacía. Robaron todo, hasta las frazadas. Los diarios no publicaron una línea sobre el secuestro de uno de los mejores novelistas argentinos. Las radios no dijeron nada. El diario de hoy trae la lista completa de las víctimas del terremoto de Udine, en Italia.

Marta estaba en la casa cuando ocurrió. También a ella le habían vendado los ojos. La dejaron despedirse y se quedó con un gusto a sangre en los labios.

Hoy hace una semana que se lo llevaron y yo ya no tengo cómo decirle que lo quiero y que nunca se lo dije por la vergüenza o la pereza que me daba.

YALA, MAYO DE 1976: GUERRA DE LA CALLE, GUERRA DEL ALMA

— *1* —

Héctor Tizón estuvo en Europa. Allá no fue feliz. Ha vuelto a Yala. Estas son horas duras, pero él está seguro de parecerse a la tierra que pisa.

Hacía más de un año que no nos veíamos. Llego a Yala con dolor de cabeza. Llevo dos semanas con la nuca ardiéndome.

Caminamos por el sendero que conduce al río.

El río se llama como el pueblo. Es ruidoso y corre sobre piedras de colores. En primavera, desagua el hielo de las montañas. A orillas del río Yala duermen, por las noches, las guitarras. Los musiqueros las dejan allí, para que las templen las sirenitas.

—Estamos todos en libertad condicional —dice Héctor.

—Aquí me voy quedando solo —dice.

El miedo es la peor noticia. En el entierro de Alberto Burnichón, en Córdoba —me cuenta Héctor— no hubo más que doce personas.

Yo también conocí a ese inocente, mercader de hermosuras invendibles, que recorría las llanuras y las sierras con los brazos car-

gados de dibujos y poesías. Burnichón se sabía el país piedra por piedra, persona por persona, el sabor de los vinos, la memoria de la gente. Le reventaron el cráneo y el pecho a tiros de Itaka y lo arrojaron a un aljibe. De la casa, dinamitada, no quedó ni la ceniza. Las plaquetas y los libros que él había editado a pulmón, obras de muchachos de provincia en los que creyó descubrir talento o garra, fueron a parar, en un santiamén, a los sótanos de las librerías o a las hogueras. Veinticinco años de trabajo borrados de golpe. Los asesinos han tenido éxito.

—En el entierro hubo un solo hombre —dice Héctor—. Once mujeres y un hombre.

El miedo es la peor noticia. Una pareja de amigos, me cuenta, echó los libros a la estufa de leña. Uno por uno, todos los libros: un ritual de nuestro tiempo. Empezaron por Lenin y terminaron quemando Alicia en el País de las Maravillas. *Cuando ya no quedaba nada para arrojar a la fogata, fue como una fiebre: hicieron pedazos los discos. Después ella largó el llanto en un rincón, de cara a las llamas.*

Unos chiquilines, le cuento, palean un paquete en un baldío de Buenos Aires. Se abre: está lleno de libros. A los baldíos van a parar las colecciones de la revista nuestra, prohibida en las provincias, secuestrada en los allanamientos. Empezás a sentir que alguna gente te saluda en voz baja o da vuelta la cabeza. Hasta por teléfono podés trasmitir la lepra. Redescubrimiento de los demás, ahora que viene subiendo la marea: ¿Quién no se deja ahogar? ¿A quién no ha vencido la máquina?

Siguiendo las vías llegamos a la estación. Nos sentamos a fumar un cigarrillo. En las lajas del andén descubro un león, una mujer peinándose, un muchacho con los brazos alzados en actitud de ofrenda. Sobre las piedras han pasado los años y las pisadas, pero no han borrado eso. Ya no está vivo el guardagujas que grabó esas lajas con un buril. Se había hecho escultor por la necesidad de esperar. En aquel tiempo el ferrocarril pasaba una vez por mes.

—Yala tenía vida propia —dice Héctor—. Había gente aquí. Hasta peluquero había. Tenía el mal de San Vito. Era un peligro.

De Europa, no me cuenta mucho. Una frase en el escudo de armas de una casa de Andalucía: Padecer por vivir. *Y una película en París, la vida aséptica y lentísima de una mujer madura. Una noche, Jeanne descubre el orgasmo. Se levanta para lavarse, encuentra una tijera sobre la cómoda y la clava en la garganta del tipo.*

— 2 —

Un puño de acero me aprieta la nuca. Yo digo, como para convencerme, que no tengo miedo al dolor. Yo soy, digo, esta desesperación que me avisa que estoy vivo. No voy a pagar ningún payaso o puta dentro de mí.

Cuento a Héctor que estoy tratando de escribir para fijar las certidumbres chiquitas que uno va conquistando, antes de que se las lleve la ventolera de la duda —las palabras como garras de león o tamarindos en la arena de los médanos revueltos. Viaje de regreso a la alegría de la cosas sencillas: la luz de la vela, el vaso de agua, el pan que compartó. Humilde dignidad, limpio mundo que valés la pena.

— 3 —

Héctor me cuenta historias de la vieja Yala. La muchacha abandonada por el forastero salía a cabalgar todas las tardes. Llevaba al lado el caballo de él, ensillado y sin jinete. Almorzaba y cenaba en la mesa servida para dos, junto a su plato vacío. Ella envejeció.

—Ahí en la esquina —dice Héctor—, vivía una mujer que no creció. Tenía cuerpo y mente de niña; y era ciega. Se pasó la vida sentada en el columpio. Cuando la hamacaban, cantaba como un pajarito. Era lo único que sabía hacer.

Caminamos al borde de las acequias, acompañados por el suave rumor. Arranco una hoja de ceniza de la cinerea. Después la estrujo entre los dedos.

Hablo de Buenos Aires. ¿Cuántas horas llevo sin escuchar el alarido de una sirena? ¿Cuánto vale la vida de un hombre desde la última devaluación? En el país se siembran cadáveres y trigo. Se tacha un nombre en la lista. El que así se llamaba, ¿dónde amanece? Te amordazan, te atan las manos, te suben al Falcon: escuchás los sonidos de la ciudad que se aleja y decís adiós o lo pensás porque tenés una venda en la boca:

—No, no. Esperen. Así no. De frente no, que no merece. Por la espalda.

Un hombre advierte que lo siguen. Corre por las calles, se mete en una cabina de teléfonos. Todos los números dan ocupados o no contestan. A través del vidrio él ve a los asesinos que lo están esperando.

¿Por qué me cuesta tanto irme, a pesar de las advertencias y las amenazas? ¿Será que amo esta tensión de afuera, porque se parece a mi tensión de adentro?

— 4 —

Volvemos a la casa.

Crepita el fuego en la estufa.

Hablamos del oficio nuestro. Celebración de los encuentros, duelo de los adioses: ¿No es verdad que a veces las palabras son capaces de llevarte a donde ya no estás? ¿No come y bebe uno, escribiendo, en mesas de cualquier lugar? ¿No entra uno en mujeres que son de ayer o de mañana? Cosa buena saberlo, cuando uno es un porfiado perdedor de patrias, con los hijos y los papeles desparramados por ahí.

—Héctor me pregunta por Haroldo. Le digo que no sabemos nada. Hablamos de otros presos y muertos y perseguidos: de las amenazas y las prohibiciones contra las palabras y los vínculos. ¿Hasta cuándo seguirá la cacería? ¿Hasta cuándo la traición?

Hablamos de la revista. Esta semana la censura rechazó un trabajo de Santiago Kovadloff. Era un artículo contra las drogas, una denuncia de las drogas como máscaras del miedo. Sostenía que las drogas generan jóvenes conservadores. La censura resolvió quedarse con el original. Le avisé por teléfono. Cuando colgó, Dieguito, el hijo, le vio cara de preocupado. Qué te pasa, preguntó, y Santiago contestó:

—No nos dejan hablar. No nos dejan decir nada.

Y Dieguito le dijo:

—A mí con la maestra me pasa lo mismo.

— 5 —

Hablamos también de las censuras invisibles.

¿Sospecharán Bergman o Antonioni que la inflación tiene algo que ver con la incomunicación humana? Desde el número uno, el precio de la revista se ha multiplicado cuarenta veces. El costo de una página desnuda es siempre mayor que el precio de la página impresa; y no tenemos avisos para compensar, por el sabotaje de las empresas y las agencias de publicidad. ¿Para quiénes decimos lo poco o nada que nos permiten decir? Esto se va pareciendo cada vez más, Héctor, al diálogo de dos silencios.

Y las amenazas, ¿no son una forma de la censura? La imprenta ha sido condenada a volar en pedazos. De la gente nuestra, el que no está preso o muerto, duerme en cama ajena y con un solo ojo.

— 6 —

Nos sentamos a comer el picante de pollo que Eulalia cocinó para nosotros.

Chicha cuenta la historia del hombre de Humahuaca que pactó con el Diablo para hacerse invisible.

Me hace bien comer en esta mesa. Comparto el pan y el vino, los recuerdos y las noticias, como en los tiempos antiguos, cuando la comunión era el aliento de los que creían.

— 7 —

A la mañana siguiente, Héctor me está esperando abajo.

Ando un poco dormido todavía.

—Escuché el informativo —dice—. Tengo que darte una mala noticia, aunque te la veías venir. Encontraron los cadáveres de Michelini y Gutiérrez Ruiz.

EDUARDO GALEANO

Apartado Postal 2.446.
BARCELONA.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

EL APOCALIPSIS IRONICO DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Después de *La saga/fuga de J. B.*, ¿qué lector de novela española no esperaría con impaciencia un nuevo relato de Gonzalo Torrente Ballester? En efecto, los amplios y peculiares saberes de este autor habían cristalizado en una narración verdaderamente singular dentro de lo que es nuestra novela contemporánea: fantasía, densidad intelectual, ironía, capacidad para la parodia, espíritu galaico... A la vez, creo yo, la evolución en el curso de nuestra novela desde la crisis del realismo social hasta la eclosión del llamado *boom* de la novela hispanoamericana permitía ya, a amplias capas de lectores, comprender y disfrutar con la lectura de un relato semejante. No es tópico, pues, calificar de acontecimiento literario la aparición de *Fragmentos de Apocalipsis* (Barcelona, Ed. Destino, 1977), que no contradice, sino que prolonga el camino de *La saga/fuga.*

Un presupuesto básico de la nueva novela: todo es creación por la palabra. Todo es imaginación, abiertamente declarada. Nada más y nada menos.

Todo lo que el narrador cuenta son sus fantasías, que no existen hasta que él las imagina y les da corporeidad con la palabra. A la inversa: todo lo que el lector lee no son más que «palabras, palabras, palabras» (Hamlet *dixit),* fantasías de un narrador. Así, pues, se niega explícitamente toda referencia al mundo de la realidad, todo criterio —por amplio y flexible que sea— de verosimilitud. La creación narrativa no reenvía más allá de su propio mundo. La literatura posee sus propias reglas, diferentes de las que rigen el mundo de la realidad. Cabría preguntarse, retrucando: y esa supuesta realidad, ¿posee, acaso, mayor solidez? ¿No es, también, fantasía, invención, perspectiva personal, un sueño que alguien está soñando, palabras pronunciadas o sólo imaginadas? Según eso, aplicando a la creación de Torrente el

mismo juego de espejos que él habitualmente emplea —«el que a hierro mata...»—, ¿no será la suya, pese a todo, una novela realista?

Procuremos que el lector no se pierda demasiado pronto en este juego de espejos. Démosle, para penetrar en este laberinto, algunos ovillos como los que emplea el ciego Marcelo para llegar al sepulcro de Esclaramunda, en los subterráneos de la vieja catedral. Estamos, una vez más, en una ciudad galaica, Villasanta de la Estrella, y eso le permite al narrador desarrollar su peculiar mitología fantástica, de signo cercano a la de Castroforte del Baralla.

A la vez, la materia narrativa será la misma, exactamente, de su trilogía realista, las pasiones humanas: «¿Y yo, qué puedo hacer con ella (la ciudad)? Más o menos lo que con Pueblanueva del Conde, con ligeras variantes, pero siempre personas que se odian o se aman, que ambicionan, que fracasan, que van detrás de la felicidad, esa estúpida ilusión» (p. 19). Así, pues, no hay ruptura en la trayectoria narrativa: a pesar de las apariencias dispares, Villasanta de la Estrella *(Fragmentos de Apocalipsis)* es lo mismo que Castroforte del Baralla *(La Saga/fuga de J. B.)* y que Pueblanueva del Conde *(Los gozos y las sombras)*. Nótese, también, que en esa frase se comprueba con claridad la identificación del narrador innominado que cuenta esta historia con el escritor Gonzalo Torrente Ballester. ¿Hasta qué punto?

Esta vez, la ciudad sí admite —exige, en cierto modo— una identificación precisa: Villasanta de la Estrella *es* Santiago de Compostela, soñada por el narrador. No faltan, entre otros muchos detalles, la estatua del rey David músico, la portada del maestro Mateo, la Universidad o las plazas de Platerías, Azabachería y Quintana. A una comarca cercana (la de Mondoñedo, si no me equivoco) pertenece una cueva conocida, llamada del Rey Cintolo. Estoy seguro de que los buenos conocedores de la ciudad podrán identificar mil detalles más, pues la creación de Gonzalo Torrente hunde sus raíces en la tierra que él mejor conoce. Pero todo eso, claro está, es el punto de partida para su fantasía, que puede imaginar a un arzobispo volador o a una invasión de vikingos disfrazados de pieles rojas, entre otros muchos ejemplos posibles, o hacer surgir de esa cueva, término de pacíficas merendolas domingueras, a un simpático dragón de nueve cabezas que entonan habaneras y canciones polifónicas.

El narrador crea, escribiendo, una ciudad, una iglesia, una torre, unos personajes. De *La Regenta* parecen proceder la visión de la ciudad desde la torre y la figura del buen arzobispo, despreciado por el clero local. Cada personaje es el origen de una hisoria que queda inconclusa. Como a Cortázar, a Torrente no le interesa el lector que quiere saber qué sucede, al final. Este, desde luego, es un relato

no lineal, sin orden cronológico, sin principio ni final. Recordemos el título: estamos en plena estética del fragmento. Todo se queda en retazos de historias, en jirones sueltos. Desearíamos ingenuamente, quizá, saber más de unos personajes con los que nos hemos encariñado. No puede ser: han llenado unas horas la imaginación del narrador —y la nuestra—, que luego los ha abandonado. Nada más.

Al narrador le preocupa la autonomía de los personajes. Uno de ellos, don Justo Samaniego, el bibliotecario, escribe, con su consentimiento, otra historia. Es un relato paralelo, en tiempo futuro, impreso en cursiva: las llamadas «Secuencias proféticas» que desarrollan el tema del Apocalipsis, del fin de la ciudad a manos vikingas. Nótese el nombre del personaje: es un *Justo* juez. Pero este personaje —como los de Pirandello o Unamuno, por ejemplo— se rebela contra su creador: se independiza, le roba otros personajes, les da un destino diferente del que el narrador preveía...

Por una curiosa paradoja, hemos vuelto al narrador cuasidivino. No porque sea omnisciente, como en el relato decimonónico. Simplemente, los personajes dejan de existir en cuanto él deja de pensar en ellos. Como todos los personajes verdaderos, están formados de sustancia vital, de esa «estofa de los sueños» que es la vida, según Shakespeare. Pero el proceso puede continuarse, unamunianamente, y el narrador no ser «más que el pensamiento de otro» (p. 202); «sueño que usted sueña o pensamiento que usted piensa. O también ambas cosas. ¿Qué más da?» (p. 220). Sueño de Dios, para Unamuno. Sueño de un Supremo inquietante, quizá un impostor, en este libro. Aparece en estos pasajes el Gonzalo Torrente más intelectual y ensayista, más ambicioso y complejo pero también con más riesgo de sequedad y abstracción. Y, por supuesto, para que nadie pueda echárselo en cara, se apresura a mencionar la filiación unamuniana de esta parte del relato.

El narrador se siente poblado por varios personajes que no son ajenos a él, escindido en varios (p. 12). Cita, incluso, a algunos famosos heterónimos: Alberto Caeiro (De Pessoa), Abel Martín... Por tanto, lo del personaje autónomo es, hablando en rigor, una ficción más. En realidad, todo es autobiografía imaginada, todo es autocrítica. Sobre una base costumbrista, intelectualista o desaforadamente fantástica, todo empalma con los relatos anteriores. Todo nos remite a la obra y —si algún formalista no se indigna—, a la persona de Gonzalo Torrente.

El esquema inicial es frecuente en la novela contemporánea: el protagonista es un escritor que alterna la novela con el diario de escribirla. (Cualquier buen alumno recordará el caso de André

Gide y sus *Faux Monnayeurs.)* Como se nos dice, es igual que si leemos, al mismo tiempo que la historia de Emma Bovary, «las cartas de Flaubert en que cuenta cómo la va escribiendo» (p. 132). Pero el narrador y su amante rusa Lénutchka (imaginaba como todos, no lo olvidemos) llevan también su diario o relato secreto, de modo que el procedimiento inicial se multiplica en una serie de espejos.

Al comienzo de la novela se declara otro punto de partida basado sólo en la sugestión musical de dos palabras poco frecuentes: la oposición entre parámetros e isótopos (p. 18). Pero esta vía, como tantas otras del relato, queda pronto abandonada. Y otro: el Beato del Apocalipsis (p. 27), unido a los mitos de la destrucción y el eterno retorno.

El narrador intelectual se complace, a veces, en el relato que es puro soporte para la discusión filosófica: ya lo hemos dicho a propósito del Supremo. O en la creación de personajes que, bajo la apariencia realista, suponen un estudio casi clínico de un caso psicológico extremado: así, la historia pretérita del ciego Marcelino y la cruel Balbina, que parece encajar mal con el resto del libro. El narrador nos advierte que «ésa ya la escribí casi entera hace casi veinte años, y—¿por qué he de engañarme a mí mismo?—no me satisface» (p. 366). Si no está engañando—una vez más—al lector, creeríamos que es cierto, que esta historia encaja mejor en el tipo de relato que cultivaba Torrente hace años. La prueba sería que esos dos personajes evolucionan luego (en el libro, sin respetar el orden cronológico, páginas antes) hacia un tipo de historia bastante diferente, más fantástico y, por llamarlo de algún modo, romántico: el engaño con la muñeca erótica y, sobre todo, el ciego que, ante los desdenes de la mujer a la que ama, deriva su afecto hacia una estatua y se deja morir en el laberinto subterráneo. Para marcar discretamente este cambio, el ciego ya no se llama Marcelino, sino Marcelo. Pero todo sigue siendo mentira, nos recuerda irónicamente el narrador: las gafas negras del ciego aparecen, a la vez, en dos sitios.

Porque lo más característico—me parece—de Gonzalo Torrente Ballester como auténtico narrador intelectual es la unión de preocupaciones ideológicas con muy frecuentes desgarrones afectivos, vitales. En ese sentido, ocupa importante papel en el relato la ternura ante el fracaso de muchos seres ilusionados, que se concentra especialmente en dos casos: el anarquista Pablo Bernárdez, que quiere cambiar la Historia salvando de la muerte a Marat, para evitar la supremacía de Napoleón y su Código, por un lado; por otro, el maduro narrador, que se inventa un romance—y un diálogo—con

una admiradora rusa como compensación a quién sabe cuántas amarguras.

El vitalismo del novelista se manifiesta también en la frecuencia y trascendencia del tema erótico. Al comienzo, en medio de la danza general de personajes, aparece «una pancarta cuya leyenda roja demanda a gritos una total amnistía para los pecados de la carne» (página 25). Salvo el malvado Padre Almanzora, puritano negociante, todos los personajes quieren buscar en esta fuente consuelo para su dolor. Nadie se lo reprocha, desde luego, en el relato. Y la justicia poética hace que el puritano resulte ser un hipócrita y descubre en él un apetito sexual desviado.

Quizá el caso más tragicómico sea el de Pablo, el revolucionario que mantiene en este viejo mundo la ilusión de cambiarlo todo. Una joven lectora de Corín Tellado se enamora de él y lo lleva a la cama. Desde entonces, en sus proyectadas obras de teatro, el desenlace ya no es de una negrura total: de una lejana estrella puede venir alguna luz sobre los hombres... La mirada del narrador es irónica, por supuesto, pero también compasiva.

Esta unión de costumbrismo irónico con meditaciones filosóficas, de análisis agudo y comprensión de las debilidades humanas no puede por menos de recordarme a Pérez de Ayala. (El crítico tiene también sus manías, como cualquier personajillo del relato.) Algún detalle más podría corroborarlo. El afecto por los personajes nace, en el novelista asturiano, de su perspectivismo liberal, del deseo de comprender, desde dentro, la íntima razón vital de las conductas humanas. Aquí también, el narrador se esfuerza por «tener en cuenta todos los puntos de vista» (p. 182), hasta los que no comparte.

En el plano técnico, el autor de *Belarmino y Apolonio* buscaba la «visión diafenomenal», que superase la parcialidad del único ojo del cíclope. Y, en un fragmento de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra,* intentaba la novela a doble columna, como medio de superar las limitaciones del tradicional relato realista. Algo bastante parecido se le ocurre aquí a Lénutchka, conciencia crítica del narrador: «me dijo que escribir una sola de las ficciones le parecía un error, por cuanto cualquiera de ellas ofrecía una visión muy parcial del universo, y que lo mejor sería escribir ambas y publicarlas en un mismo libro compuesto a tres columnas, con una historia a la derecha, otra a la izquierda, y las acciones y palabras de Bernárdez, ya que servían igualmente para la una como para la otra, puestas en la columna del centro...» (p. 95).

Las semejanzas son tan notorias como las diferencias. Pérez de Ayala, con su truco de la doble columna, quiere patentizar la unión

profunda de dos enamorados por debajo de su separación física. A Torrente, en cambio, le importa subrayar las posibilidades de la fantasía —y de la realidad— para concebir o interpretar una conducta, a partir de unos datos idénticos. En todo caso, la técnica parecida ha surgido —creo— de una actitud semejante del narrador, que no mira con despego a sus figurillas, sino que las comprende y se apiada de ellas, las quiere, porque concibe la vida, irónicamente, como una tragicomedia, una tragedia grotesca o farsa bufo-patética. (A nuestra memoria acuden inevitablemente, aunque sólo en parte coincidan con todo esto, las sombras del esperpento y de los mejores sainetes.)

Hablaba antes de la frecuencia y trascendencia de lo erótico. De ningún modo quería decir complacencia en este tema, fácil cebo para captar la atención del lector. Al revés: lo que hay aquí es sistemática reserva, con el pretexto de un pacto entre el narrador y su amante. Pero el lector percibe fácilmente que el «juntamiento con fembra placentera» (y todos los ensueños a que da lugar) sigue siendo uno de los grandes resortes que impulsan la conducta de los vecinos de Villasanta de la Estrella, y que la realización o no de este deseo, con sus distintas modalidades, determinan de modo básico su visión del mundo. Por eso, la moderna invasión tecnocrática se une a las fuerzas reaccionarias para comercializar la mercancía que puede producir mayores beneficios, porque todos la desean: la muñeca como objeto erótico perfecto.

Toda la novela contemporánea es, en gran medida, autocrítica; así sucede, por ejemplo, con *Rayuela*, por citar un ejemplo admirable: hacer y deshacer, como una tela de Penélope siempre inacabada. Lo mismo sucede con esta novela de Torrente, agravado por una circunstancia más: la imaginación en libertad puede descarriarse y es preciso un constante «control de calidad» de sus hallazgos. Estamos en el polo opuesto de la «ingenuidad» del narrador decimonónico. Por debajo de la historia, aquí todo es autobiografía y todo es autocrítica.

Aún más. Torrente es un gran crítico literario, y no deja de serlo cuando hace literatura de creación, sino que incorpora a su invención ese elemento autocrítico. Aquí, de forma muy patente. Su agudeza galaica se muestra —si no me equivoco— en cómo se anticipa a los posibles reparos del lector. Cuando éste, si es algo avezado, llega a descubrir la huella de Unamuno, el narrador la ha confesado ya (p. 306) y explicado su sentido periódico, desmontando de antemano la eventual objeción. No deja de citar, por eso mismo, a Borges y a Alvaro Cunqueiro (p. 303), con cuyas imaginaciones tiene ésta algún punto de contacto.

El narrador denuncia sus propias contradicciones vitales, las que sustentan toda la entidad humana del relato: «he pensado siempre que las cosas, cuando se hacen, no se dicen, y que el que las anda proclamado es porque no las hizo nunca, y que escribirlas es una especie de sacrilegio (lo cual se contradice, evidentemente, con el proyecto narrativo que me había llevado a la invención de esta historia)» (p. 132). Como Unamuno, una vez más, Torrente podría decir: «Yo soy un hombre con mi contradicción...»

Sobre todo, la autocrítica del narrador excede en dureza injusta, en ocasiones, a la del crítico peor intencionado, por difícil que esto parezca. He hablado antes del erotismo. El narrador ofrece todas las armas al posible enemigo: «¡Justo lo que necesito para que mi narración se equipare a esas novelas que intentan compensar su intelectualismo excesivo con una escena erótica abundante en pelos y señales!» (p. 376). Y, de modo todavía más radicalmente autodestructivo: «no sé si esto es una novela o el diario de un fracaso» (p. 295).

La mirada del narrador es penetrante y, por ello, es pesimista. Se concreta eso, en el relato, en el mito del eterno retorno, en los mundos que visita el bonzo galaico —extraña mezcla— donde todo se repite y no hay posibilidad de escape. Frente a eso, surge el afecto evidente por unos anarquistas cuya violencia es sólo teórica, por el revolucionario que siente la necesidad de cambiar el destino de la humanidad de una vez por todas y lo expresa con este candor: «Insisto, dijo Pablo con pasión, en que tiene que haber un modo de cambiarlo todo, a partir, precisamente, de este momento que estamos viviendo. Si hay que admitir la idea de que la vida va a repetirse hasta el infinito, que sea, al menos, una vida dichosa» (p. 195). Si no me equivoco, el narrador no lo cree posible, pero lo ve con simpatía.

Insistamos un poco más en las contradicciones. Para el intelectual escéptico, aburrido, que escribe el relato, «la historia es una gran monotonía» (p. 192). Pero él sabe mucha historia; lo mismo que su creador, Gonzalo Torrente, licenciado en Historia. Los dos, personaje-narrador y autor, aman la Historia... fantaseada. Por eso, al final del libro, el rey vikingo da una versión de su anterior invasión y derrota que es totalmente distinta de la que conocíamos y habíamos aceptado. Y, por supuesto, no podemos saber cuál es la verdadera. (Entre otras cosas, por la sencilla razón de que no hay «verdadera», todo esto es sólo una fantasía, pero el narrador tampoco nos propone una sola como auténtica. Y, si estuviéramos hablando de la realidad tangible, irreversible, aparentemente sólida, sucedería lo mismo.) Todo es posible en Villasanta de la Estrella... Aunque la sabiduría histórica, advirtiendo las afinidades, reduzca el número de elementos posibles, sus

variantes y combinaciones siguen siendo infinitas (sobre todo para un hombre con imaginación): «pero don Procopio, que sabe más historia que él, suele aducirle que siempre ha sido lo mismo y que no parece probable que los pecados humanos vengan a alterar su aburrida monotonía, caiga o no del cielo el azufre divino» (p. 224).

La técnica de fragmentos —y la concepción del mundo que le es inseparable— traen como consecuencia algo también frecuente en la novela contemporánea: el sistema de espejos. El narrador sueña con una estructura de tramas paralelas, quizá con sentido cronológico inverso: «Tal y como lo veo, el desarrollo de la idea exige por su naturaleza un sistema de ficciones con personajes comunes y tramas paralelas, y un personaje central, héroe y al mismo tiempo eje...» (p. 79). Pero, frente a lo que postula, no hay en el libro un héroe central que sirva de elemento unificador.

Sí se multiplican, en cambio, los espejos: el Supremo originario, si es que existió alguna vez con esa simplicidad (ya sea como creación o como creador del narrador-protagonista), ha sido sustituido por toda una serie de sucesivos impostores que lo suplantan. Ni la sagacidad policíaca de Moriarty podrá, nunca, averiguar a quién sirve o a quién persigue, como en un relato de espías imaginado por Borges, cuyas simetrías conducen al abismo... o a la nada: «Y todo hubiera ido bien si a Schopandsuck no se le ocurriera que el Supremo, el verdadero, conspirase contra sí mismo, es decir, contra su doble, y si éste, en connivencia con la mujer del Supremo, no hubiera decidido defenderse, para lo cual lo primero que hizo fue escabullirse y dejar en su sitio a su propio doble, pues también lo tenía, quien, a su vez, se sustituyó por el suyo, en vista del peligro, y éste, que hace el cuarto o el quinto, según se lleve la cuenta...» (p. 272). Etcétera.

El sistema de espejos afecta también al narrador y a su historia que es, en alguna medida, todo el fundamento del relato: «... habría creado un factor paralelístico, o un juego de espejos, o como quiera llamarse el procedimiento, que probablemente hubiera podido dar mucho de sí de habérseme ocurrido al principio y de haber planteado la novela como las aventuras de una pareja real (Juanucha y Pablo) que repite ligeramente modificados los hechos de otra pareja realmente imaginaria (Lénutchka y yo)» (p. 257).

Ahora bien, el lector educado en el sensato realismo nos recordará que Juanucha y Pablo sí son imaginarios, pues su realidad se reduce a haber sido soñados por el narrador. Pero da la casualidad de que este narrador también es personaje —aunque innominado—, creación imaginaria. En general podemos hablar de una ficción que remite a una realidad, pero ésta también es ficticia, y nos remite a otra realidad,

que es ficción, etc. La perspectiva en abismo (como los trucos ópticos de muchos cuadros clásicos o de la etiqueta del bote de leche condensada «La Lechera», por ejemplo) puede llegar a dar vértigo si no se toma como un juego. Y tampoco está mal que se tome como un juego, me parece.

El narrador inteligente (y, en este caso, sin duda, también su creador) aplica su lente irónica sobre muchas realidades de nuestro mundillo intelectual. (Esta es una de las especialidades de Torrente). Se burla de las novelas que pretenden prescindir de las convenciones de la puntuación gramatical (p. 248), porque, aunque se suprima tipográficamente, sigue existiendo igual en la entonación y en la médula de la frase. Se burla, sobre todo, como Clarín, de los eruditos deshumanizados. Y, en un plano más concreto (estamos en una universidad española actual) de los catedráticos que unen la ignorancia a la pedantería, como dos caras de la misma moneda, y que han alcanzado su dignidad académica «después de haber ejercido con silencio y constancia la adhesión sin condiciones a todos los catedráticos de la misma asignatura que pasaron por la Universidad en los últimos treinta años: unos quince» (p. 143). El novelista, desde luego, conoce el paño. Y añade malignamente que todos aprecian mucho a ese profesor, «pues si bien es cierto que ignora el Derecho Penal [su asignatura] en medida imaginable, canta en cambio como nadie arias de todas las óperas» y es «presidente vitalicio de la Liga Contra el Congrio con Arroz» (p. 143-144).

Torrente se ríe de los estudiosos que se consuelan de sus desgracias personales atacando con furia a otros científicos «que han muerto todos» (p. 110). Por una vez, permítaseme una traslación abusiva y anecdótica del mundo autónomo de la ficción a la realidad histórica comprobable: en la Facultad de Letras de Madrid he conocido a un catedrático que, hace poco, decía estar sosteniendo una feroz polémica con otro, sin saber que ya había muerto. No carece de fundamento, pues, la caricatura.

Uno de los elementos más llamativos de *La saga/fuga* era la utilización paródica de esquemas propios del estructuralismo, con los que el novelista, según propia confesión, se familiarizó durante su estancia en los Estados Unidos. En esta novela es más directa la burla de los grupos semiológicos, aplicados a analizar de modo implacable y riguroso una frase banal, absurdamente deformada por la transmisión oral (p. 141), del formalismo lingüístico y del análisis de textos con pretensiones científicas.

El narrador rechaza totalmente el ilusionismo de la llamada novela realista: «Descarto, por supuesto, cualquier salida realista, de esas

que conducen a ficciones sociológicas...» (p. 78). Esta novela no quiere ser testimonio social —aunque también acabe siéndolo, por supuesto—, ni instrumento para cambiar de ningún modo el mundo. Por eso no acepta los preceptos del realismo socialista que defiende su amante rusa, Lénutchka. (Nótese, si no me equivoco, la ironía del nombre: pequeño Lenin). Ni siquiera cuando ella va disminuyendo sus exigencias, «la necesidad de escribir una novela realista, aunque sea sin adjetivos» (p. 300).

Y sin embargo, bajo la apariencia puramente imaginativa, que recuerda tanto el mundo de *La saga/fuga*, persisten las inquietudes intelectuales y el fuerte realismo de las novelas anteriores. Creo que, en este caso, el narrador actúa con una doble muleta. Por un lado, el análisis intelectual, con muy concretos saberes, por ejemplo, teológicos, artísticos, literarios y psicoanalíticos. Por otro, la imaginación descabellada, llevada, eso sí, con lógica implacable. Ejemplo de esto último, de la pura fantasía libre, absurda, es la figura de Felipe II redivivo, que se pasea por las calles de la ciudad contando chistes verdes, como muestra del permanente ingenio de la raza española. Conociendo un poco la narrativa de Torrente no me extrañaría que éste —como otros muchos personajes del libro— se base en uno o varios personajes reales de las calles de Santiago, traviesamente sacados fuera de su situación habitual. Y no es de extrañar que sea él el que concluya la novela, insistiendo, sobre la desolación general, en una burla que ya no es verde sino bastante cruel y pesimista.

El libro se compone de retazos que no llegan a formar una tela unitaria: estructura romántica o manierista, como se prefiera; la propia de una época de Apocalipsis. Estoy seguro de que los estructuralistas, a los que Gonzalo Torrente conoce bien, caerán sobre la novela y estudiarán su estructura científicamente, con gráficos, con temas y subtemas, con esquemas y dibujos. Así, sin pretenderlo, prolongarán de algún modo su estructura irónica.

Lo cierto es que en la novela aparecen esporádicamente algunos personajes, algunas situaciones o temas que luego el narrador deja caer, sin aprovechar sus posibilidades: Moltke y Guillermo II, Moriarty, el espía de las pistas que se bifurcan, el Congreso de Ateos... El lector no puede por menos de preguntarse si esta abundancia imaginativa casi superflua favorece a la novela; o si la perjudica, por no desarrollar caminos interesantes; o si la favorece, en fin, por dejarla definitivamente abierta, como tantas grandes obras de nuestro siglo...

Mejor que mencionar a Umberto Eco o cualquier otra pedantería será recordar la explicación irónicamente humilde que da el autor: «Las viejas de mi tierra, en otros tiempos, obraban, con retazos, man-

tas multicolores que llaman farrapeiras, como tejidas de harapos que eran. Eso, harapos, es lo mío, harapos que fueron telas suntuosas y brillantes, rasgadas ahora y hasta podridas antes de alcanzar forma» (página 14).

A lo largo de este artículo he tratado de distinguir con la deseable claridad al narrador-personaje de la novela, del autor verdadero, que tiene nombre y apellidos. (Podría haber utilizado otros términos, para mayor oscuridad, pues hoy las teorías del relato adelantan que es una barbaridad). No ha sido fácil, porque las cartas están bastante embrolladas. Juega, deliberadamente, con la falsedad del relato y del narrador: «La que voy a contar (...) servirá para que el lector sepa también quién le habla, *acerca de lo cual poco he dicho, y este poco falso;* claro que tampoco estoy seguro de la veracidad de lo que afirmo ahora, pero entre una cosa y otra, quiero decir, entre aseveraciones y rectificaciones, la verdad irá saliendo, *si es que sale, y a lo mejor yo mismo acabo por enterarme de cómo soy»* (p. 128; la cursiva es del autor).

¿Puro juego? Ya sería bastante. Pero no es sólo eso. «Descubrir ocultando» es el lema de muchas novelas contemporáneas, según Mariano Baquero Goyanes. En la novela sutilmente autobiográfica —como ésta, si no me equivoco— habría que hablar de «descubrirse ocultándose». Cuando el narrador, al final del libro, dice que interrumpe el relato porque se va unos días a Andalucía, no podemos dejar de pensar que Gonzalo Torrente ha pedido permiso en su cátedra y va a dar conferencias o a ser jurado de un premio de novela.

Leemos esto: «Por un momento me pareció que iba a desvanecerse [Lénuthcka, la amada imaginaria] y que yo me reduciría a un hombre que escribe bajo una lámpara, mientras transcurren, por la calle, los automóviles. Un hombre que fuma y sueña: que fuma con peligro para su corazón y que sueña porque ya no puede hacer» (p. 296). Sin duda, Gonzalo Torrente puede hacer —va a hacer— muchas cosas. Pero, como todas las buenas mentiras, ésta tiene también algo de verdad. En todos los buenos cuentos, el narrador nos habla en cierto modo de sí mismo; al menos de la imagen que él tiene o sueña de sí mismo. Aquí la figura del escritor que trata de componer un libro tiene algo de autocrítica y autocompasión del intelectual que se consuela con la imaginación, con los sueños, de las miserias de la vida diaria. En definitiva, ¿es que todo el libro es, fundamentalmente, otra cosa?

En Villasanta de la Estrella la humedad hace nacer musgo en medio de las viejas piedras y enfría a los que pasean bajo los soportales. Al principio, la ciudad aparece engullida por «una niebla súbita» (p. 25), como en *La saga/fuga,* pero no corta sus raíces ni sale volando por

los aires. La profecía apocalíptica la ve sólo como «una colina de polvo y barro» (p. 231). Así sucede, al final: «Al crepúsculo, el sol rojizo alumbró una montaña deleznable» (p. 392). Es lo único que queda del trajín humano, de los afanes y ambiciones de tantas figurillas. Sobre esta desolación flota «algo así como un crepúsculo apacible» (p. 393). Cerca está La Coruña, a la que llega sólo el eco, amortiguado, de las terribles campanadas apocalípticas: se rompen algunos cristales, nada más. Allí la Historia se repetirá, una vez más..., o puede que no, puede ser que esta vez cambie. En todo caso, alguien soñará y contará nuevas historias.

Al final, ¿qué le queda al lector de este conjunto de fragmentos? Desde luego, la literatura, sin necesidad de más adjetivos: «¿Mentira? La literatura, como usted debe saber, no es mentira ni verdad, no es más que eso, literatura...» (p. 380). Lo mismo dice Julio Cortázar en el fragmento que me parece la mejor conclusión de *Rayuela,* otro *libro abierto:* «en fin, literatura».

Queda también, desde luego, el juego irónico. Cuando un personaje —un intelectual, para más señas— dice: «Yo prefiero la ironía al exabrupto...» (p. 185), no me cabe duda de que, por mucho que se oculte, estamos oyendo la voz auténtica de Gonzalo Torrente Ballester. La ironía es el excipiente que unifica los diversos elementos del libro, el bálsamo que suaviza su acritud y su pesimismo, la humildad que quita importancia a todo lo que se dice y a quien lo dice, el escepticismo del que nace la compasión humana.

¿Es eso suficiente? ¿Se trata de una obra redonda, perfecta? Cada lector tendrá que decidirlo. En todo caso, si es justo, reconocerá la riqueza mental, la complejidad literaria y humana, el juego de perspectivas, el humor... No podrá por menos de agradecer los sueños que ha soñado gracias a esta farrapeira, a esta manta multicolor tejida de brillantes harapos.—*ANDRES AMOROS (Bretón de los Herreros, 51. MADRID).*

VIDA O SUEÑO EN MONTHERLANT

EL «DAY-DREAM» COMO ELEMENTO CONSTITUTIVO DE LA OBRA LITERARIA

Hoy se conocen, con gran precisión, los hechos externos más importantes de la vida de Henry de Montherlant. Tanto él como sus biógrafos nos han transmitido, minuciosamente, los distintos avatares que han ido jalonando su existencia. Evidentemente esta atención a

su trayectoria vital no se debe a una repetición caprichosa de eruditos, o a una ostentación vacua y vanidosa del protagonista de los mismos. Su conocimiento es imprescindible para calar la obra. Muchos de estos datos son claves fundamentales de la realización artística, y surgen repetidas veces en su producción, más o menos transformados.

Pero no me voy ahora a detener en ellos. En mi libro *Montherlant et l'Espagne* (1) estudio algunas facetas de su técnica de trabajo y cómo modifica los elementos vitales, convirtiéndolos en material constituyente de la obra literaria. En dicho trabajo aplico a la investigación criterios formalistas que permiten detectar el entronque del texto montherlantesco con su realidad vital y con corrientes culturales que atraviesan la historia de la Humanidad.

Creo que hay un aspecto de su manera de crear que ha sido descuidado por sus comentaristas y críticos, y que yo tampoco examino en el estudio citado. Se trata de la incorporación a sus creaciones de elementos sólo perceptibles por él mismo o por quien se acerque a su obra con bisturí desgarrador, para verle las entrañas. Para captar esto es imprescindible entrar en su vida soñada, o en la vida que le hubiera gustado vivir. O quizá, más concretamente, en la vida que vivió en su imaginación, en sus «sueños diurnos» *(day-dreams* o *rêveries actives)* (2), frecuentes en la adolescencia, y a veces prolongados, como en su caso, durante toda la vida. Sabemos, porque nos lo dice él, que de niño, e influido por la lectura de *Quo vadis?,* se imaginaba ser Nerón o Petronio, o los dos a la vez. Creía vivir en la Roma clásica. Adaptaba su realidad al cuadro literario de Sienkiewicz (3). Es posible que se apoyen en esta actividad, en forma primordial, sus condiciones de creador. Sus propios personajes, en cierto modo, son trozos de su biografía. No porque ellos sean transposiciones de él —sin tampoco descartarlo en forma absoluta— sino porque él vive, sueña, y se identifica con sus propios entes de ficción, como le ocurría de niño con los del novelista polaco.

Una serie de indicios nos hacen pensar que Montherlant haya fraguado, en forma más o menos continuada, su *day-dream* de la paternidad y que lo haya incorporado, como diversión personal, íntima, y de manera escondida, a su obra. Bien pudiera ser sólo un nexo unificador de parte de su producción. En el prólogo de *La Relève du Matin,* dice que a alguien le habían preguntado por qué no había tenido hijos, a lo cual respondía: «Mon pays m'a tenu lieu de fils» (4).

---

(1) Klincksieck, París, 1978.
(2) R. Jovilet, *Psychologie,* éd. Emmanuelle Vitte, Lyon, 1963, p. 263.
(3) *Le Treizième César,* NRF, Gallimard, 1970, p. 183.
(4) *Essais,* Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 193, p. 14.

Tampoco podemos descartar que sea una realidad secreta engarzada, como juego, a su creación. El caso es que aparte del interés en sus obras por las relaciones padres-hijos, y su falta de entendimiento, que pueden proceder de su vivencia infantil, o sea de abajo arriba (5), identificándose él con el hijo, se pueden registrar, a lo largo de su producción, alusiones a un posible hijo suyo, como ficción literaria, que va creciendo a lo largo de los años.

En el 1934 publica la *Lettre d'un père à son fils,* que fue realizada en 1932 (6). Está escrita en estilo directo. En ella da una serie de normas morales. En un ansia de perfección, dice que absolvería al padre que matase a su hijo, si fuera éste indigno (7). No se limita a darle consejos. Habla también de las consecuencias que tiene para él mismo, el que redacta la obra, la existencia del muchacho: *Mais en naissant vous avez crée pour moi l'avenir* (8). Da al dato concreto de la edad del hijo: dieciséis años (9). Insiste en que va a entrar en un período difícil de la vida, que va de los dieciocho a los veintiocho años. Si le defrauda, se verá obligado a despreciarlo (10). Esta misma será la actitud que adoptará uno de los personajes que estudiamos en el libro citado, el rey Ferrante, personaje de *La Reine Morte,* quien despreciará a Pedro, su heredero, que ha alcanzado esa «edad ingrata» (11).

En *L'Equinoxe de Septembre,* en un texto que data de 1936 (12), transcribe un diálogo entre un padre y un hijo en la habitación de un hotel. Tanto en el texto anterior como en éste, se nota cierta distancia entre los dos personajes y sensación de poca intimidad, como si apenas se hubiesen tratado. El muchacho es soldado. El autor substituye el nombre de la ciudad a la que ha de partir el recluta por una letra: L..., pero aclara con precisión: *C'était une des places fortes «de securité» sur la frontière d'Alsace.* Precisa que el chico tiene diecinueve años (13). Si el texto anterior fue escrito ya entrado el año 32, y el chico cumplía años pasado el mes de marzo, las fechas casan. Es decir, que el autor no ha inventado al azar el personaje, sino que lo ha vivido con detalle cronológico en la fantasía, o ha existido en la realidad. Se indica también que el padre tenía cuarenta años

---

(5) *La Relève du Matin, Essais,* pp. 26 y 28. Vuelve a aparecer en muchas obras más: *Service Inutile, Essais,* p. 651, etc.

(6) *Service Inutile, Essais,* pp. 724-735.

(7) *Service Inutile, Essais,* p. 728.

(8) *Service Inutile, Essais,* p. 731.

(9) *Service Inutile, Essais,* p. 733.

(10) *Service Inutile, Essais,* p. 734.

(11) *La Reine Morte, Théâtre,* Pléiade, NRF, Gallimard, 1965.

(12) Titulado: *7 mars 1936, Essais,* pp. 743-754

(13) Página 743.

apenas: la edad del autor. Unicamente no concuerda el dato de que su mujer había muerto hace tiempo, y ya sabemos que Montherlant era soltero, si no estaba o había estado casado en secreto, que entraría en su modo de ser. Esta transposición de datos personales, concretos, a sus personajes literarios la ha realizado en otras ocasiones, por ejemplo, Alban de Bricoule, el protagonista de su novela *Les Bestiaires,* nace el 20 de abril (p. 72, Le Livre de Poche, Gallimard, 1954. Esto se suprime en la edición *Romans,* Pléiade, Gallimard, 1959), como parece que el autor nació el 21 de abril, hace el efecto de que ha querido concretar, pero no demasiado. Sin embargo, trata de lo contrario, de afán de precisión, ya que, más adelante (p. 166), aclara que fue la noche del 20 a 21 —fecha que se conserva en la edición de la Pléiade, p. 574—. Posteriormente (pp. 238 y 239 de la edición de Livre de Poche) repite la fecha del 20 de abril, pero en la de la Pléiade corrige y pone 21 (pp. 574 y 575), su fecha documental de nacimiento. Alban, al pasar por Bayona, va a los toros, en 1909. Ha leído *Quo vadis?* (p. 16, Liv. de Poche), etc. Coincide todo ello con los datos exactos de su vida.

En su *Carnet XXXI* escribe el 15 de marzo de 1936: *Quand on songe a ceux qui sont dans les casamates en ce moment* (14). El 17 de abril anota: *6 heure moins le quart du matin. Allant à la recherche de J. B.* (15). En su *Carnet XXII* (París: du 26 avril 1932 au 21 juin 1932...) dice: *Il est très bien que nous ayons des forfaits impunis, que nous empêchent de nous indigner avec souffrance des forfaits impunis des autres,* e inmediatamente después: *Garçon et filles, grand tort de les élever pour la société, non pour eux-mêmes* (16). En las mismas fechas habla de un ser que *représente le seul —«l'unique»— pouvoir de me faire plaisir sur cette terre... S'il connaissait son pouvoir...* (17). Su gusto repetido continuamente, por la pluralidad sexual nos hace pensar que el ser en cuestión no es una amante. El subrayado de *unique* es suyo. Lo de, si conociese el poder que tiene sobre su persona, lo repetirá Ferrante, refiriéndose a su hijo (18).

Es posible que estos datos no fueran utilizados siempre con plena conciencia de repetición por Montherlant. Los anoto por la evidente concordancia. Hay más, en *La Reine Morte,* que fue estrenada en 1942, corresponde también con lo anterior la edad con que aparece Pedro,

---

(14) *Essais,* p. 1197.
(15) Página 1201.
(16) *Essais,* p. 1068.
(17) *Essais,* p. 1070. Más adelante dice: «Cache sa maitraîsse, son enfant, sa femme. *Harm*» (p. 1079).
(18) *La Reine Morte, Théâtre,* p. 142.

en función de hijo: veintiséis años. En caso de que fuese real —o una fantasía metódicamente seguida—, el muchacho en cuestión nació —a la vida o en el pensamiento— hacia el 1916. Es decir, cuando el autor tenía veinte años. Hemos examinado, detenidamente, los escritos de su primera juventud, y, en efecto, en el que se titula *Devoir d'aînesse et devoir français*, publicado en 1920 —pero el escrito que le sigue, realizado durante la batalla de Verdún, nos lo sitúa; éste está fechado en abril de 1916 (19)—, se habla, de pasada, de un hijo. Aunque no se especifica, se siente que se trata de un bebé. Es curioso que al escribir pasa de una generalización: *Le monde, comme Bélisaire, vient vers nous appuyé sur un enfant*, a un estilo indirecto, pero concreto: *L'homme part. Il regarde son fils...* Abordando, seguidamente, una forma directa: *Un enfant, à cette heure, que je le touche, et derrière lui mille choses retentissent; tout l'arbre bouge si j'effleure cette petit branche...* (20). Inés tendrá la misma ternura con el hijo que espera (21).

En obras posteriores insistirá sobre las relaciones de padres e hijos. En 1943 preparaba una novela, cuyo título era *Père et Fils*. Describía las relaciones entre un padre y su hijo en forma de diario —no olvidemos su costumbre de recoger, desde niño, su vida en los *Carnets*—. Esta novela la destruyó cuando hizo su obra de teatro *Fils de Personne*, aprovechando el tema y el material de la misma (22). En ella y en *Demain il fera jour* se aborda el problema de la ilegitimidad. Las edades ya no corresponden evolutivamente con las fechas en que escribe. En la primera, de 1943, el chico tiene catorce años. En la segunda, diecisiete. Su *Don Juan* también tiene un hijo bastardo que tampoco encaja en el crecimiento que había seguido minuciosamente en las anteriores obras. La escribió en 1956, y el chico tiene veintiséis años. Claro está que podría tratarse de otro descendiente, o de otros. En La *Guerre Civile* insiste sobre las relaciones padres e hijos: Pompeyo y Sexto Pompeyo. En *Le Maître de Santiago*, éste tiene una hija. En *Le Chaos et la Nuit*, Celestino, el protagonista, también vive con otra hija. En ambos casos, ausencia de madre. En *La Rose de Sable* (23), Guiscart, uno de los personajes, tiene varios hijos bastardos. A Costals, el protagonista de la serie *Les Jeunes filles*, le ocurre otro tanto. Se podrían continuar los ejemplos.

---

(19) *La Relève du Matin, Essais*, 114.

(20) *La Relève du Matin, Essais*, p. 104.

(21) *La Reine Morte, Théâtre*, pp. 222, 225, 226.

(22) Lo cuenta Montherlant en la obra de J. de Beer, *Montherlant avec de remarques par Henry de Montherlant*, Flammarion, París, 1963, pp. 288 y 289.

(23) Gallimard, 1968, pp. 193 y 194.

Resumamos la concordancia cronológica de un hijo que aparece en sus escritos literarios, y que va teniendo la edad correspondiente en el momento que los redacta:

1916... recién nacido: *Devoir d'aînesse et devoir français.*
1932... dieciséis años: *Lettre d'un père à son fils.*
1936... diecinueve años: *7 mars 1936.*
1942... veintiséis años: *Pedro,* personaje de *La Reine Morte.*

Nos limitamos a precisar los datos que aparecen en los textos. Por el camino de la hipótesis se podrían aventurar muchas cosas: el hijo ilegítimo, si hubiera existido, podría ser la causa *real* de su soltería, de su afán de secreto, de su marcha al frente, de sus largas ausencias de Francia, etc. La *Lettre d'un père à son fils,* coincide con su vuelta a la metrópoli, y posible reencuentro con el muchacho. Incluso la gravedad de la situación bélica, en 1936, dada la edad militar del hijo, puede que fuera la razón determinante de que volviera de nuevo a París, ya para quedarse en forma estable.

Pero, como decimos, todo esto serían hipótesis, y muy probablemente mayor fantasía que la que, acaso, él haya mantenido viendo crecer, en sus escritos, en forma disimulada, al que quizá sólo ha sido un *day-dream.* En un poema titulado *Le parfum entré par une fenêtre* (24), anterior a 1934, Montherlant dice: *Il rêve qu'il a un fils beau comme une flamme, et qui ne sait pas qu'il est une tentation.* El *Il* inicial se refiere al *poète.*

Para comprender, para captar la vida de Montherlant y, acaso, la de todo ser humano, habría que convertirse en él mismo y, así y todo, siempre quedarían grandes zonas oscuras. Nuestro autor nos dice: *Ma vie: une aventure qui n'a de sens que pour moi* (25). Pero uno de sus personajes claves, Ferrante, implora a Dino ... *que, un instant avant de cesser d'être, je sache enfin ce que je suis* (26). Aunque huímos del simplismo de identificar al creador con sus entes de ficción, no podemos dejar de recoger la frase, válida, posiblemente, para la Humanidad en su conjunto. Tampoco podemos renunciar a mostrar dos frases de *La Marée du Soir,* que nos ponen en guardia sobre sus confesiones: *Si on peut dire que j'ai commencé d'aimer, de faire l'amour, et de faire les taureaux à seize ans, quelle vie que la mienne: Près de soixants ans de bonheur* (27).

---

(24) *Encore un instant de bonheur, Poèmes,* Gallimard, 1954, p. 49. En la página 7 señala que todos los poemas incluidos son anteriores a 1934.

(25) *La Marée du Soir,* p. 67.

(26) *La Reine Morte, Théâtre,* Pléiade, 1965, p. 234.

(27) Página 67.

Pero poco antes había dicho en el mismo libro: *La jeunesse se passe à faire croire qu'on est un homme. L'âge adulte à faire croir qu'on est heureux guand on ne l'est pas. La vieillesse à faire croir qu'on n'est pas gâteus quand on l'est (28).* Nosotros no podemos estar seguros de cuál fue su comportamiento juvenil, ni el grado de felicidad que alcanzó en la edad adulta. De lo único que damos testimonio es de la lucidez de sus obras y de la importancia, no sólo de ellas por su estructura externa y aparente, sino también por los entresijos de su forma de creación.—*MANUEL SITO ALBA (Largo del Nombardi, 21. ROMA, 00186).*

(28) *La Marée du Soir*, pp. 66 y 67.

UN NUEVO ESTUDIO HISTORICO-SOCIAL SOBRE «LA CELESTINA» *

Es imposible creer hoy—confiesa la autora de este libro en el prólogo—, después de las aportaciones de Marx y Freud y del desarrollo de la lingüística y la semiología, en la transparencia inmediata de un texto. Convencida, por otra parte, de la relación fundamental entre una obra y la sociedad en que ésta se genera (entendiendo tal relación como el parentesco de estructura que conecta a una obra con su contexto socio-histórico), Ferreras-Savoye intenta una nueva aproximación a *La Celestina.*

Hay otras razones por las que el estudio ha interesado a la hispanista francesa: la época, tan interesante y rica en contrastes, del final de la Edad Media. Para esclarecer el ambiente histórico ha manejado las *Generaciones y Semblanzas* de Hernán Pérez de Guzmán y los *Claros Varones de Castilla* de Hernando del Pulgar, con lo que dos constataciones se le han presentado claramente: por una parte, la impotrancia creciente del dinero, como nuevo factor regulador de las relaciones sociales; por otra parte, la crisis que conmociona a los dos pilares de la sociedad medieval, la Iglesia y la Nobleza. Entre ambos fenómenos hay una conexión clara y evidente: el dinero irrumpe en el contexto teocrático de la sociedad medieval y hace estallar sus esquemas; las relaciones entre los hombres quedan subvertidas

* Jacqueline Ferreras-Savoye: *La Célestine ou la crise de la société patriarcale.* París, Ediciones Hispanoamericanas, 1977, 224 pp.

porque la relación del hombre con el universo cambia también; y la consecuencia de todo ello es una gran crisis de autoridad que provoca una nueva concepción del mundo, nacida de las—ahora pujantes— relaciones económicas. La destrucción de la autoridad y la nueva visión del mundo debieron producir ese «desarreglo de los criterios morales» de que nos habla Marcel Bataillon, al referirse a *La Celestina.*

En la primera parte de su libro, la profesora Ferreras-Savoye presenta un esbozo de la sociedad castellana de la época, analizando los elementos dominantes en la dinámica histórica del momento y las relaciones de dichos elementos entre sí. En la segunda parte, Jacqueline Ferreras enfoca la obra de Rojas a la luz del mundo social que ha estudiado en la primera parte, al mismo tiempo que confronta *La Celestina* con otros textos —fundamentalmente poemas cortesanos del reinado de Juan II—, que la autora reproduce en el apéndice final de su estudio; esto le permite confirmar la adecuación entre la obra de Rojas y el entorno socio-histórico y resaltar la novedad de *La Celestina.*

La sociedad patriarcal sufrió, a finales de la Edad Media, un profundo trastorno. El hallazgo de Rojas quizá resida en haber encarnado este desorden en dos personajes femeninos, Celestina y Melibea, y en que liga el comportamiento de la mujer al nuevo poder del dinero. Al mismo tiempo, y probablemente a causa de esto, aparecen con *La Celestina* los primeros personajes de la literatura española moderna.

LA CRISIS DE LA SOCIEDAD PATRIARCAL

El fin de la Edad Media en Castilla se caracteriza por una fuerte explosión económica, determinada por la conjunción de diversos factores: una eclosión demográfica importante, un desarrollo notable del comercio (causado por los avances técnicos de la marina y el descollante papel de la Mesta, monopolio del comercio de la lana, que estaba en manos de la nobleza) y una expansión de ciertos sectores industriales (armas, caballería, vestido, construcción, artículos suntuarios). De hecho, la prioridad concedida al comercio de la lana fue en detrimento de otros sectores económicos, fundamentalmente la agricultura y la industria textil.

El mercantilismo y el consumismo encuentran su adecuado ambiente en el desarrollo de la civilización urbana. El fomento de las ferias comerciales propicia la concentración ciudadana y el nacimien-

to de un modo de vida nuevo, que contrasta con el sistema feudal-rural. La ciudad impulsa, al mismo tiempo, el incremento del tráfico financiero y de la movilidad social (comienza la emigración del campo a la ciudad, donde el hombre se hace libre al disolverse los vínculos tradicionales de vasallaje). La ciudad se convierte en el centro del poder económico y político, a la vez que estimula el apetito por el lujo, instigando las rivalidades de los poderosos, uno de cuyos signos de poderío reside en la fastuosidad con que se rodean. El espacio urbano transforma también las relaciones entre los individuos, que ahora se encuentran independientes y solos, y les permite tener su territorio privado —la casa o mansión— donde pueden enseñorear.

Durante el reinado de los Trastamaras, Castilla conoce una época inflacionista, la moneda se devalúa continuamente y se produce la obsesión de atesorar metales preciosos. Por otra parte, los reyes castellanos dejaron en manos casi exclusivamente judías el comercio del dinero; judíos fueron, en su inmensa mayoría, los prestamistas y los recaudadores de impuestos, circunstancia que produjo mayormente el sentimiento antisemítico que eclosiona en la segunda mitad del siglo XIV. El dinero y los negocios presentan una clara incidencia sobre las mentalidades de la época: realismo, cálculo, interés, experiencia y raciocinio; todo ello es necesario para triunfar en la vida, para hacer fortuna y, por ende, para ganar prestigio social. Así se impone la mentalidad racionalista y empírica y se separan radicalmente los dos mundos, el terrenal y el espiritual. A través de la óptica mercantilista el mundo aparece totalmente desacralizado; el dinero ha desgarrado enteramente la relación que unía a este mundo con el otro, con lo que la concepción tradicional del universo en la Edad Media se viene abajo.

Pero, igualmente, el dinero modifica las relaciones interpersonales. El lazo tradicional de vasallaje (asentado sobre la superioridad de la sangre noble y el reconocimiento de obligaciones mutuas entre el señor y el siervo) es sustituido ahora por la relación objetiva y fría que establece la letra de cambio o el pago de un salario por la prestación de un servicio. La nueva relación es inmanente, temporal, efímera. El dinero aparece como un factor de liberación del individuo, en el sentido de que le permite escapar a la predestinación del nacimiento, proporcionándole una autonomía y una libertad de movimientos de que antes carecía.

A través de los negocios, de las ganancias y fortunas obtenidas con ellos, el hombre adquiere conciencia de su poderío y de su capacida dpara transformar el mundo y cambiar su propio destino y su posición social (la Edad Media asignaba un puesto fijo e inalterable a

cada individuo, según su nacimiento). El hombre se aplica a medir ese mundo que quiere dominar; aparecen los primeros relojes y se llevan a cabo estudios cosmográficos, experiencias navegadoras y descubrimientos geográficos. Paralelamente, se van abandonando las grandes teorías filosóficas o religiosas y dando cabida a conocimientos nuevos y concretos cuya base es la experiencia que, como fuente de conocimiento susceptible de orientar la acción futura, demuestra claramente la supremacía que ha adquirido este mundo terrenal en la conciencia de los hombres del siglo XV.

En la sociedad castellana, cuya renovación se acelera en los dos últimos siglos de la Edad Media, apuntan unos grupos dominantes muy bien definidos. La nueva nobleza, nacida tras la revolución política y militar que instaló a los Trastamaras en el trono de Castilla, se caracteriza por un poderío económico del que hace pública ostentación; aunque las cualidades de noble y rico habían ido unidas tradicionalmente, ahora se invierten los términos y se estima que la cualidad de rico determina la de noble. Se trata, por consiguiente, de una nobleza de nuevo cuño, joven y vital, dada al lujo y a los placeres de la vida; el ideal religioso, fundamento de la vieja nobleza, pierde vigencia y desaparece, para dar paso al ansia de lucro y de poder, el espíritu de cruzada que animó la Reconquista.

La minoría judía se decanta también, en el ocaso de la Edad Media, como un fuerte grupo de poder. Desde antiguo venían copando en Castilla los puestos claves en la administración económica y financiera. Pero su poderío se incrementó súbitamente cuando, tras las persecuciones y matanzas de finales del siglo XIV, una gran masa de judíos se convirtió al cristianismo, porque inmediatamente tuvieron acceso a los cargos reservados exclusivamente a los cristianos. Los judíos viven en la ciudad; el dinero obtenido con la práctica del comercio o de la usura es empleado en la adquisición de tierras y títulos, lo que les permite mezclarse con la nobleza cristiana de viejo cuño.

El patriciado urbano nace del encuentro entre la burguesía de origen judío (formada por comerciantes, industriales y profesionales) y los segundones nobles instalados en las ciudades, especialmente en las ciudades del Sur (donde obtuvieron tierras trabajadas por campesinos mudéjares). Esta minoría selecta es propietaria de tierras y negocios que otros regentan o administran; opulento y cultivado, de este grupo social surgen los intelectuales de la época, entre los cuales reclutan los reyes sus consejeros. Por su carácter instruido, el patriciado urbano es el más abierto a las influencias extranjeras, italianas especialmente.

Los trastornos políticos y sociales que tienen lugar en la Península en los siglos XIV y XV se inscriben dentro de un fenómeno general de crisis de poder que caracteriza a las últimas centurias de la Edad Media europea. El problema que se planteó entonces fue, nada menos, que el de la organización —o reorganización— de la sociedad y el del establecimiento de un poder político ejercido eficaz y convenientemente. En Castilla la nobleza va a intentar hacerse con este poder, pero habrá de reconocer inmediatamente —aunque lo detente— su incapacidad para gobernar una sociedad cuya complejidad se acrecienta con el desarrollo económico. El problema consiste, por tanto, en el de la autoridad política, problema que se materializa dramáticamente en las guerras civiles y las luchas nobiliarias que jalonan todo el siglo XV y que no encontrará solución hasta la confirmación de la supremacía del poder monárquico con el advenimiento de los Reyes Católicos. El recuerdo de los desórdenes suscitados por la nobleza durante los siglos XIV y XV había calado hondo en las conciencias, tanto más cuanto que la nobleza —junto con la Iglesia— eran las encargadas tradicionalmente de dar ejemplo al resto de la sociedad. La autoridad política dejó de existir durante cerca de un siglo, por causa precisamente de aquellos que deberían haberla mantenido.

El profundo cambio generalizado en toda la sociedad occidental se manifiesta también en la crisis que sacude a la Iglesia durante los siglos XIV y XV. La Iglesia, al igual que el resto de la sociedad, reacciona al cambio de los tiempos y adopta un comportamiento que es una respuesta a las nuevas necesidades políticas y económicas. La sociedad eclesiástica ha perdido, como la sociedad laica, el sentido de su conducta; las estructuras de la Iglesia estallan y se presenta el problema de la falta de autoridad. Es lógico que la crisis de fe en el occidente cristiano se plasmara de manera particularmente clara en las conmociones que estremecen a la Iglesia. Por las mismas razones y por la importancia política y moral de la Iglesia, la crisis del estamento religioso provoca, asimismo, repercusiones determinantes sobre la sociedad laica. Durante casi dos siglos la Iglesia fue incapaz de dar respuesta espiritual a las cuestiones suscitadas por la evolución global de la sociedad; no podía hacerlo porque el Papado se encontraba embarcado en un temporalismo que le hacía preocuparse exclusivamente de los problemas políticos y materiales. Pero la Iglesia, como consecuencia directa de ese temporalismo, tampoco ofrece respuesta moral a las nuevas necesidades de la sociedad, porque para ello sería necesario constituirse en modelo de un comportamiento superior y la Iglesia daba, precisamente, la imagen opuesta. La secularización de la sociedad eclesiástica repercute inevitablemente sobre la sociedad lai-

ca, reforzando así su evolución, es una respuesta a las nuevas condiciones históricas e implica el reconocimiento de la disociación entre intereses materiales y espirituales.

En resumidas cuentas, la desacralización del mundo se tradujo en la preponderancia de los bienes mundanos (poder, dinero, placer), que parecen limitar el horizonte de las preocupaciones humanas, en la crisis de autoridad (es decir, la falta de respeto a la jerarquía tradicional) y en la pérdida de la moral (por agotamiento del sentido sagrado en que se basaba y de la noción de culpabilidad).

Todo el cuadro histórico esbozado anteriormente va a determinar una nueva visión del mundo y una revisión de los fundamentos mismos de la sociedad. El dinero, elemento surgido del desarrollo económico que caracteriza el fin de la Edad Media occidental, ha descarriado de sus funciones a la nobleza y a la Iglesia. La autoridad social ya no existe, como tampoco la autoridad moral y religiosa. El hombre se encuentra solo. El individuo, cuyo comportamiento estaba perfectamente regulado en la sociedad caballeresca cristiana, se encuentra enfrentado a situaciones nuevas; ha dejado de estar rígidamente encuadrado por su casta o por la colectividad en que vive. Su soledad es tanto más grande cuanto que las reglas que ordenaban la vida humana estaban totalmente orientadas hacia el más allá, hacia la salvación eterna; con la caída de estas reglas el hombre ha perdido el guía que lo conducía hacia el otro mundo y que le determinaba su comportamiento en esta vida. Se produce, pues, una disociación entre este mundo y el otro. La nueva concepción de la vida deja al hombre desamparado, solo frente a sí mismo y frente a los problemas que le plantea este mundo. Presionado por una libertad nueva, hasta entonces desconocida, se lanza con ímpetu a la exploración de esa libertad y no tiene otras fuentes que él mismo para obtener la conducta a seguir. No se trata, desde luego, de la negación de Dios, sino simplemente que la transformación del mundo conlleva una mirada diferente sobre la vida humana; la fe se disocia de la conducta práctica, lo cual engendra un profundo malestar entre los cristianos, cuya fe establecía el comportamiento que había que adoptar. Frente a una Iglesia cuyos miembros no se distinguen en nada de los laicos, diversas corrientes de pensamiento se esfuerzan por dar respuesta a las nuevas inquietudes espirituales: la mística (que, al buscar una experiencia ética personal y un contacto directo con Dios indica la conciencia de soledad en el individuo) y el humanismo (que, sobre todo en Italia, llegó a formular una concepción del hombre y del universo en concordancia, a la vez, con los cambios sociales y con las necesidades espirituales de la época).

Lo que *La Celestina* expresa de manera magistral es la destrucción del orden antiguo, esto es, el hundimiento de la Iglesia y de la nobleza —pilares de la sociedad medieval— y el nacimiento de una nueva visión del universo. Sobre las ruinas del mundo tradicional se afirma otra concepción de la vida, engendrada por las nuevas relaciones interpersonales. Hombre de su época y de su entorno, Rojas recoge los elementos más significativos de la sociedad del momento y, por la manera como los combina, logra crear una red de relaciones que se bastan a sí mismas en el plano artístico. Por esta razón la obra sobrepasa ampliamente la finalidad que el autor le imprimió. En definitiva, lo más sobresaliente en *La Celestina* es su coherencia, a todos los niveles, conseguida por el acierto del autor en la elección y combinación de los elementos que la componen. A estos elementos fundamentales que constituyen *La Celestina* dedica Jacqueline Ferreras-Savoye los capítulos de la segunda parte de su estudio.

La destrucción del orden antiguo se materializa en la quiebra de los estamentos eclesiástico y nobiliario. La Iglesia no podía inspirar ninguna moral porque sus miembros eran los primeros en transgredirla (en *La Celestina* los clérigos aparecen como hombres lascivos y amantes de los placeres). El derrumbamiento de la autoridad eclesial se traduce esencialmente en la separación entre fe y conducta; esto explica que los personajes creados por Rojas rueguen a Dios para obtener deseos perfectamente inmorales. Reducida al pago de un tributo y al sacramento de la confesión, la práctica religiosa pierde todo su contenido afectivo, en provecho del amor humano, al cual se diviniza (por esto Calisto adora a Melibea en términos sacrílegos). Melibea ilustra, todavía mejor que Calisto, la destrucción de la autoridad religiosa: en el Acto X ella pide a Dios que le ayude a disimular —pero no a superar o anular— la naciente pasión amorosa; no sólo admite el placer —sinónimo de pecado, según la moral cristiana—, sino que no comprende por qué no puede ella expresar sus sentimientos e incluso tomar la iniciativa. La actitud de Melibea descubre que la moral cristiana y la castidad virginal son sólo un hecho de educación, una conveniencia vacía de sentido. Hasta tal punto el lazo entre fe y moral se ha perdido que la heroína no experimenta sentimiento de culpa alguno por sus acciones, las cuales asume con toda coherencia y responsabilidad hasta el mismo suicidio; en el último momento, Melibea se dirige al Creador en términos que ignoran el arrepentimiento y ofrece, sin contrición, su alma a Dios. La noción de fatalidad y de responsabilidad personal ha sustituido al concepto de culpabilidad. Por

lo demás, tampoco Pleberio se encuentra culpable de su desgracia; la palabra *pecado* es sustituida por la más ambigua y laica de *yerro.* La noción moral ha perdido todo su peso trascendente.

La quiebra de la nobleza está magistralmente representada en la figura de Calisto. Su conducta pasiva y cobarde, su comportamiento anticortés con Melibea, el mal ejemplo que da a sus criados y, finalmente, su ignominiosa muerte, nos demuestran la ausencia total de nobleza en el héroe. A través de este loco amador, Rojas nos describe al representante de una clase que no cumple su papel rector en la sociedad.

El orden antiguo ha muerto y ésta es, sin duda, la significación del personaje de Alisa. Ella encarna la moral femenina tradicional de las casas nobles, mientras que Celestina juega su papel disolvente a la perfección utilizando cínicamente frases de doble sentido. Alisa y Celestina hablan dos lenguajes diferentes —el de la vieja y el de la nueva sociedad—, con la ventaja de que la alcahueta conoce los dos, en tanto que la madre de Melibea sólo entiende el sentido tradicional. El orden antiguo ya no sirve, no es respetado y, por consiguiente, se ha convertido en ineficaz; ésta es la causa de la distancia que separa a Melibea de su madre. Alisa es incapaz de proteger a su hija, porque su concepto de la sociedad le impide adivinar las posibles reacciones de Melibea; no es imprudente, sino que pertenece al pasado y, por lo tanto, ignora en qué es distinto el presente. Alisa no puede, pues, hacer frente a una situación como la que acontece a su hija porque tal situación es inimaginable para ella. Esposa perfecta, en el sentido tradicional cristiano, le resulta inconcebible que su hija no esté, como ella, sumisa a la autoridad masculina. Comete el error de creer que Melibea está hecha a su imagen y semejanza, cuando los tiempos han cambiado y, con ellos, el comportamiento de los individuos.

La nueva conciencia se refleja en la visión inmanente del mundo que tienen los personajes de *La Celestina.* La concepción optimista de la vida empuja a los personajes al deseo de gozarla plena e intensamente, porque el tiempo pasa fugazmente. El placer de vivir, bajo todas sus formas, adquiere primordial importancia, especialmente en lo que concierne al placer de amar y ser amado. Todos los personajes de *La Celestina* van tras la consecución del placer amoroso y, aunque el comportamiento difiere según el rango social de cada uno, el sentimiento es el mismo en todos. Componente esencial en el placer erótico es la belleza física, que suscita el amor; la belleza representa una cualidad individual que Rojas sitúa con el mismo rango e importancia que la inteligencia. A su vez, el placer de vivir —directamente asociado con la vitalidad y hermosura de la juventud— provoca el horror

hacia la vejez (en varias ocasiones Celestina testimonia esta reacción). En esta perspectiva la muerte aparece sólo como la privación de la vida terrenal y, consiguientemente, de sus encantos; no es ya la puerta que da paso al otro mundo, sino exclusivamente el acabamiento de esta vida.

Una aguda conciencia individualista, propia de la nueva sociedad que está naciendo, recorre toda la obra de Rojas y se manifiesta en la exaltación de las cualidades personales (inteligencia, audacia, experiencia, dominio de la realidad, éxito y reconocimiento social obtenido con el propio esfuerzo) y en la persecución del interés particular (entendido como la búsqueda de ganancias para conseguir la libertad y la independencia, disfrutar de los placeres y ser dueño de uno mismo). Todos los personajes de *La Celestina* se mueven por intereses egoístas: obtención de un beneficio material o satisfacción del deseo amoroso.

En este contexto el dinero sirve de lazo entre los dos mundos que aparecen en la obra: el de los nobles y el de los criados y prostitutas. El dinero es el medio de comunicación que los pone en relación; es el lenguaje que todos los personajes tienen en común. El interés económico aparece, de hecho, como el motor de la intriga, ya que se coloca al servicio de la pasión amorosa.

En un mundo regido por el poder que confiere la riqueza (que puede conseguirse gracias a las cualidades personales y al esfuerzo individual), el hombre adquiere el sentimiento íntimo de poder cambiar el mundo y el destino que le asigna su nacimiento. Pero, precisamente porque puede modificar la realidad exterior, el hombre se hace más sensible a la resistencia que ésta le opone. Cree poder hacer suyo el universo y no deja de intentarlo; los fracasos son, por ello, mucho más crueles y un desmentido a su fe en sí mismo. A través de la idea de fortuna encontramos una manifestación más de la desacralización del mundo, pues el concepto de fortuna reemplaza al de providencia divina. En efecto, se considera ahora que la fortuna va directamente unida a la actividad humana (Celestina asocia la noción de fortuna con las capacidades individuales, entendiendo que aquélla sonríe a los inteligentes, audaces y experimentados).

De todos los personajes de Rojas, quien mejor representa la nueva concepción inmanente del mundo y de la vida humana es, sin lugar a dudas, la vieja Celestina. Ella es la expresión escandalosa del individualismo nacido del desarrollo económico: desde una baja extracción social ha llegado, gracias a su inteligencia y a sus esfuerzos, a dominar a los nobles de la ciudad (Calisto llega incluso a humillarse ante la vieja). Celestina, como los espíritus mercantilistas, tiene un afán de

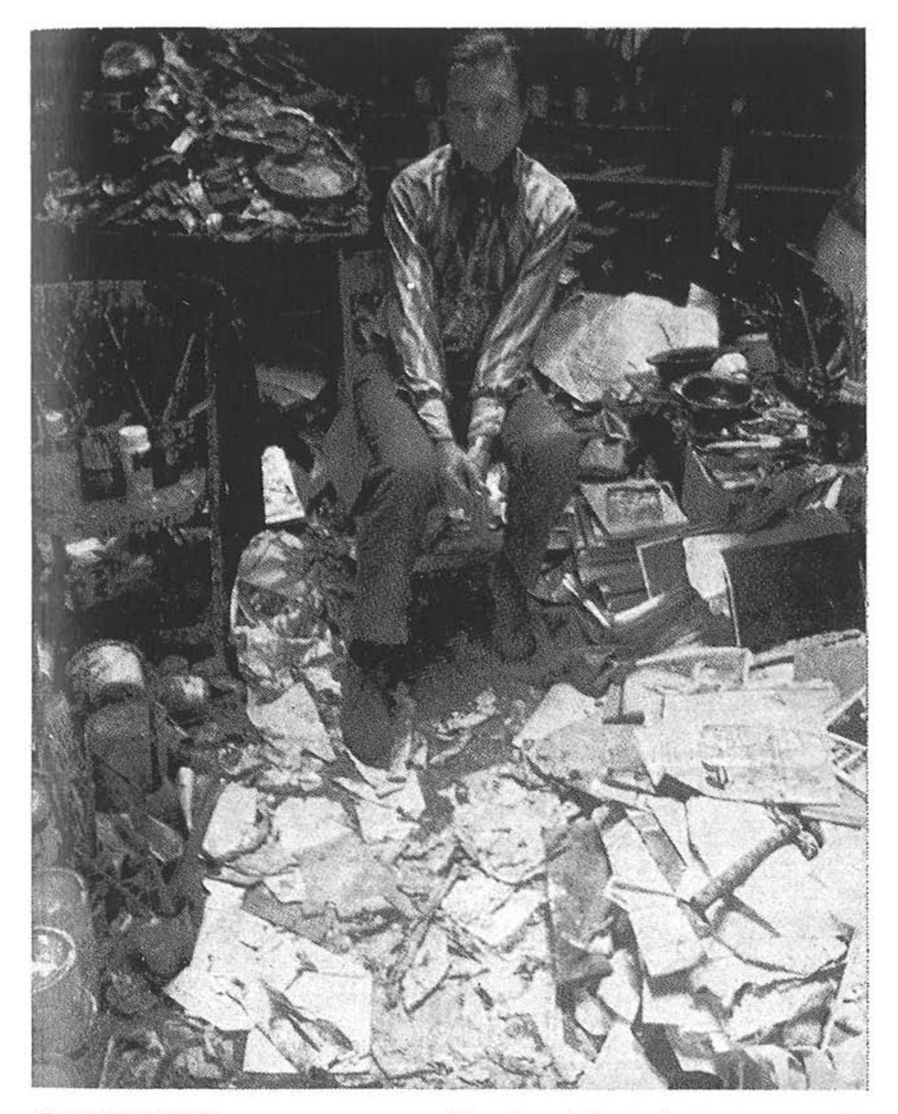
lucro, un conocimiento del prójimo y una habilidad que le permiten obtener provecho material. El comercio de Celestina es infame; con él se nos muestra el poder destructor del dinero, que ha minado la vieja moral ligada a la visión teológica del mundo. Celestina vive de esta destrucción, de la que es agente por excelencia.

La crisis de autoridad que estremece a la agonizante sociedad medieval se plasma en la obra de Rojas a través de diversos motivos. El deseo de no estar sometido a servidumbre es el origen del mismo oficio de Celestina, justifica la arenga de Areusa a Lucrecia y puede rastrearse también en la evolución del joven Pármeno. El lazo moral que unía al criado y al señor y que implicaba obligaciones mutuas se ha perdido, siendo sustituido por una simple función mutua de la que ambos obtienen un beneficio. El rechazo del matrimonio es consecuencia, asimismo, de la crisis social que comentamos. Efectivamente, Melibea rechaza la posibilidad matrimonial, cuando sus padres tratan el tema, para acogerse a una relación extraconyugal, debido sin duda a que, para aquella sociedad en el ocaso el matrimonio no implicaba relación afectiva y cumplía exclusivamente una función de procreación, nada atrayente para una mentalidad «moderna» como la de Melibea. El comportamiento activo de la heroína pone de manifiesto la disociación que la Edad Media establecía entre amor y matrimonio y, al acogerse al primero para repudiar el segundo, cuestiona la supremacía masculina y subvierte el orden social. Pero también la relación entre Melibea y su padre Pleberio —basada en la amistad, la confianza y el cariño mutuos— es un caso insólito para la sociedad medieval; la existencia de este lazo personal y afectivo supone la destrucción del esquema tradicional, basado en la férrea sumisión de los hijos a la autoridad paterna. De hecho, Rojas era consciente de la crisis de autoridad y de que, por consiguiente, ningún orden aparente rige el mundo; en tal sentido se expresa claramente en el prólogo de su obra, al hablar de la teoría heraclitana de la lucha como generadora de todas las cosas. Estamos ya lejos de la visión medieval del mundo, según la cual la unidad de Dios fundaba la unidad del universo y la del orden social, siendo la jerarquía estamental una expresión de la voluntad divina. Si en la sociedad tradicional la vejez representaba la sabiduría y la experiencia, y por eso debía ser respetada, Celestina, que sobrelleva muy mal su vejez, encarna el nuevo modo de vida del comerciante, cuya actividad socava los valores heredados de la Edad Media. Todo el saber de Celestina está al servicio de la destrucción del mundo antiguo; mientras que la vejez aparecía tradicionalmente como la guardiana de los valores sociales, aquí la vieja alcahueta encarna la destrucción de esos valores.

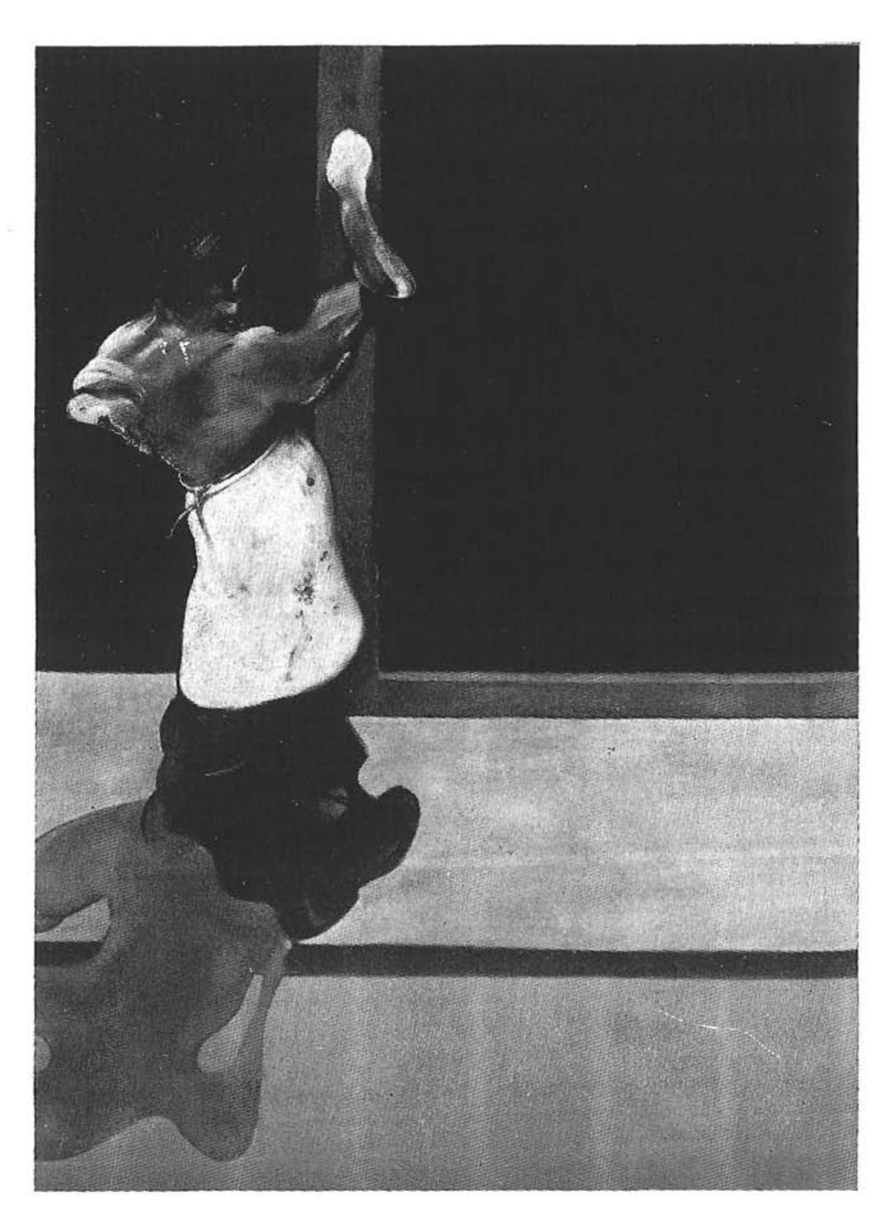
El estudio de los elementos constitutivos de *La Celestina* nos pone de manifiesto la gran coherencia de la obra, que tiene como marco geográfico a la ciudad. No se trata de una ciudad concreta, sino de un ámbito urbano prototípico, caracterizado en el plano económico por uno de los elementos más importantes de la época: los barcos o, lo que es lo mismo, el comercio. El crecimiento de la burguesía ciudadana viene como consecuencia del progreso de la marina mercante. La actividad de Pleberio —la construcción de navíos— simboliza la importancia nueva de la ciudad, pero no implica una ciudad precisa.

La noción del tiempo está estrechamente ligada al espacio ciudadano. Encontramos en la obra de Rojas un tiempo histórico (señalado por los hechos objetivos que acaecieron en el pasado), un tiempo natural, del calendario (cubierto, poco más o menos, por la alternancia de días y noches) y un tiempo subjetivo, un tiempo del individuo (medido por la intensidad del placer o la impaciencia). Esta percepción diferenciada del tiempo es característica de la civilización urbana. El reloj, aparecido en el siglo XIV, es un elemento fundamental en la organización de la vida ciudadana, pues permite organizar las ocupaciones mercantiles y las actividades humanas; frente a este tiempo aritmético y objetivo, el individuo toma conciencia de su tiempo interior, ligado a su subjetividad.

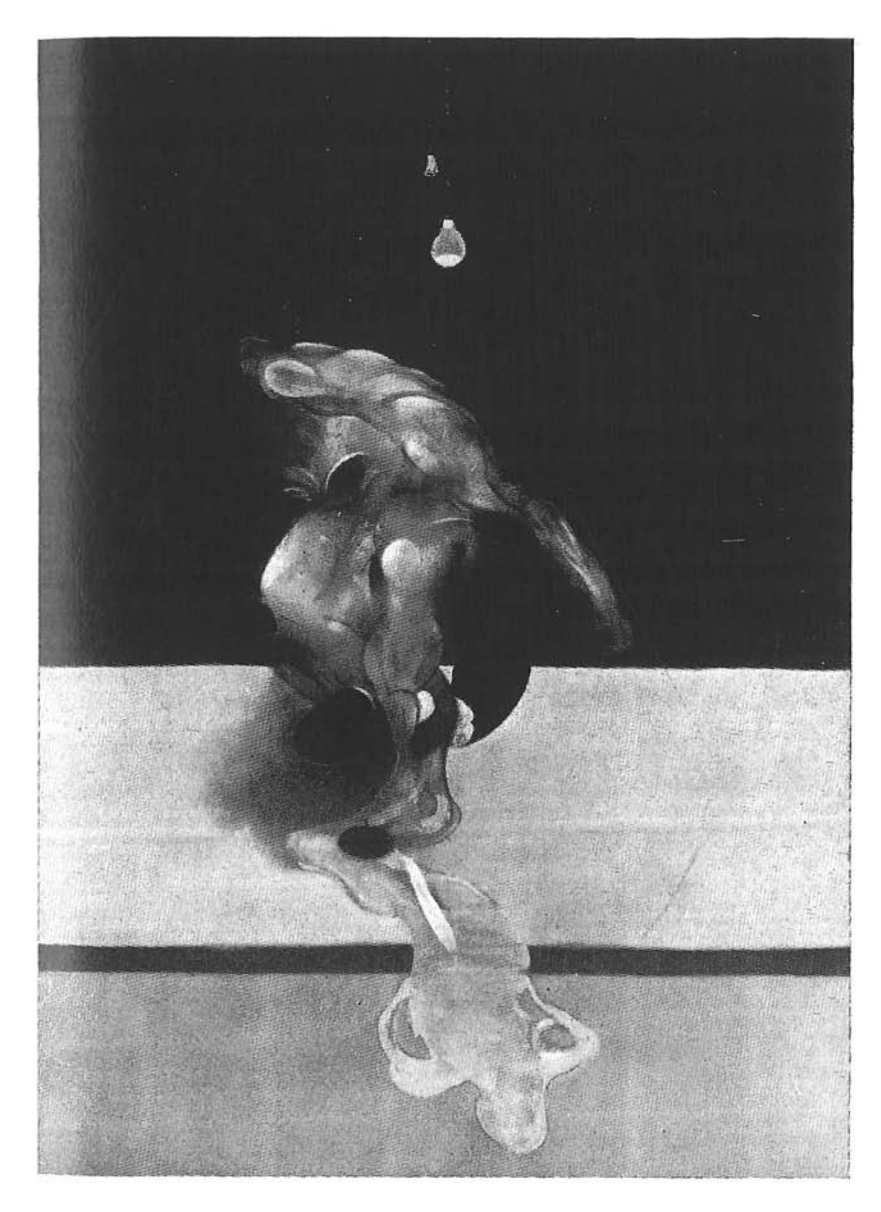
Todos los personajes de *La Celestina* pertenecen a la ciudad, ya que el comportamiento que adoptan y las actividades que desarrollan sólo es posible en el ámbito ciudadano (el ejercicio amoroso de Calisto, la construcción de navíos en Pleberio, el proxenetismo de Celestina). Las visitas de una casa a otra, tan fundamentales en *La Celestina,* constituyen un comportamiento típicamente ciudadano (en el castillo medieval todos vivían dentro de un mismo recinto). De su época Rojas ha retenido la novedad característica: el espacio urbano, con sus repercusiones sobre los hombres (la percepción del tiempo, que es nueva, lo mismo que la libertad de movimientos). Por otra parte, todos los personajes de *La Celestina* pertenecen a la ciudad por la visión —individualista e inmanente— que tienen del mundo. Cada personaje se determina en función de él mismo, de su interés personal (ya se trate de obtener ganancia material o deleite amoroso). Todos los personajes de Rojas son únicos e irrepetibles en su género, ninguno encarna un modelo, cada cual sólo ha de rendir cuentas a sí mismo y es artesano de su propio destino. Cada uno de ellos aparece, pues, como una libertad individual que se ejerce independientemente de toda norma exterior, se mueve exclusivamente por sus aspiraciones y afronta, domina o sufre las circunstancias. Estas características, propias de los



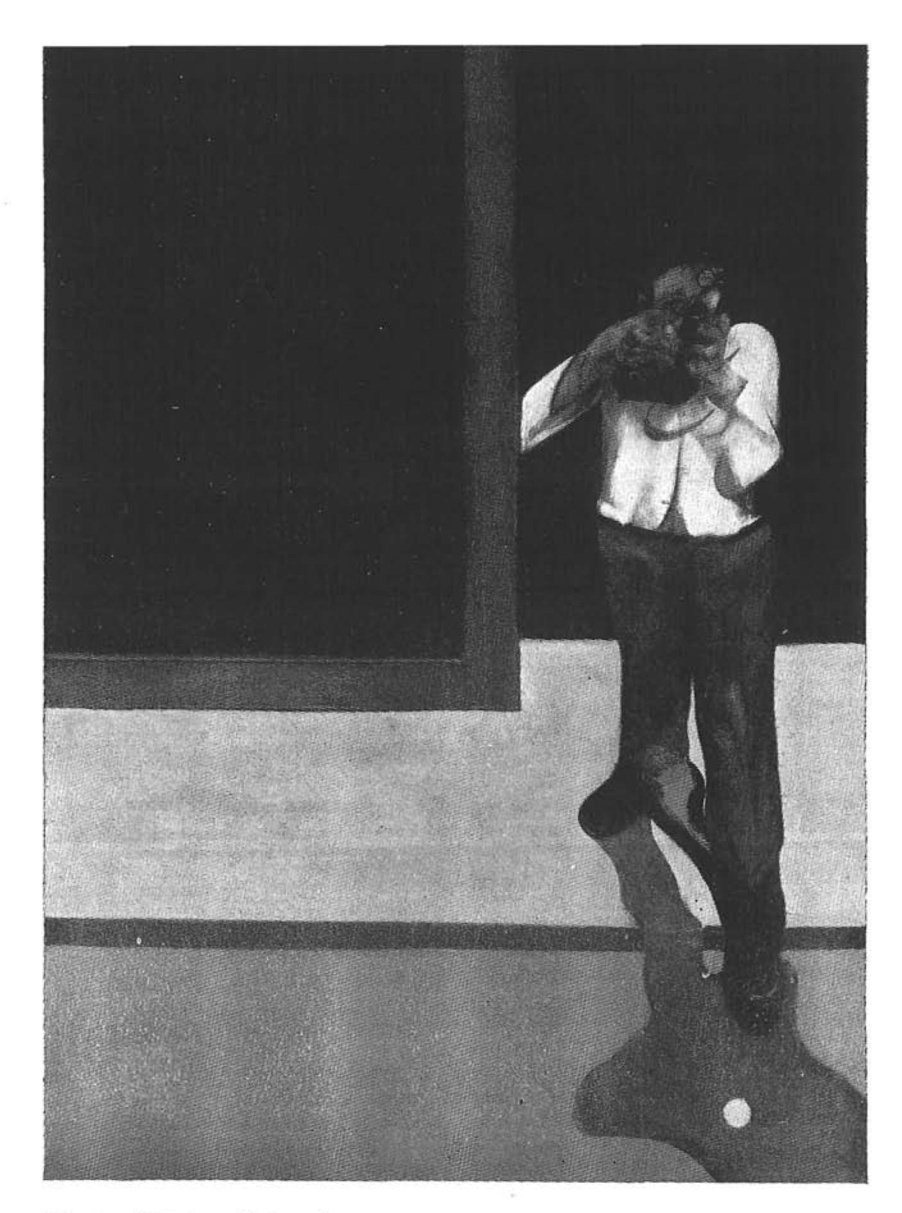
FRANCIS BACON (Gentileza de la Fundación Juan March)



Tríptico 1974 (panel izquierdo)



Tríptico 1974 (panel central)



Tríptico 1974 (panel derecho)

héroes de novela, son la transcripción literaria de una visión del mundo propia de la burguesía.

Solos y abandonados a sí mismos, los personajes no cesan de confrontarse con el universo que les rodea y, principalmente, con los otros individuos, cuya existencia misma impone los límites de la libertad personal. A través del diálogo Rojas nos muestra cómo cada personaje entra en relación con los demás, cómo los domina o es dominado por ellos. La forma dialogada traduce de alguna manera la relación de fuerzas que se instaura entre las personas y cómo éstas la experimentan, al nivel del dinero o al nivel del amor. Es decir, el diálogo representa la comunicación humana en su forma de combate: cada uno intenta dominar al otro por la palabra (es el gran arte de persuasión en Celestina). El diálogo es la transcripción, en el dominio del lenguaje, de la concepción misma de la vida tal como la expone Rojas en su prólogo. El diálogo hace patente también la ausencia de autoridad (puesto que supone la relación entre personas en un plano de igualdad) y nos revela la voluntad individualista de imponerse a los demás por medio del lenguaje (en cuya base están la razón y la experiencia, que determinarán quién ha de vencer en la confrontación dialéctica). Finalmente, el diálogo se inserta como elemento natural en el marco de la visita impuesta por el espacio urbano, que provoca lógicamente la conversación; es también la expresión lingüística adecuada para traducir la nueva concepción del hombre y del mundo, que ha nacido de las nuevas relaciones engendradas por la ciudad.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

BACON: FUNDAMENTOS DE LA AUTODESTRUCCION

Una exposición de Francis Bacon organizada por la Fundación Juan March en Madrid ha presentado durante más de cuarenta días 33 obras de este artista inglés, considerado a sus sesenta y nueve años de edad como uno de los más originales pintores del siglo XX y principal representante de un expresionismo neofigurativo que ha hecho fortuna en Europa.

La exposición incluía una serie de pinturas, todas ellas al óleo y realizadas en los últimos diez años. Figuraban siete trípticos y dos dípticos, autorretratos y retratos de figuras humanas inmóviles o en movimiento.

Este artista de actitud profundamente corrosiva y revisionista, que a lo largo de toda su vida ha constituido la adopción de una posición casi combatiente ante las transformaciones que se experimentaban a su alrededor, y que sin embargo dejaban totalmente incólume un espíritu puritano de raigambre victoriana, prefiere en la mayoría de los casos presentar sus obras cubiertas con cristales y enmarcadas de una manera profundamente vinculada al mismo modo de ser y a la misma sociedad que su pintura y su actitud estética atacan.

TRAYECTORIA DE UNA OBRA

Nace Francis Bacon al arte en el contexto del poscubismo, dedicado en un principio a la decoración de interiores y al diseño dentro de las formas puristas más clásicas. Pronto, sin embargo, se identifica con corrientes surrealistas: su primera «Crucifixión», en 1933, aparece transida de una trágica angustia, que se convertirá en retorcimiento convulsivo en la de 1944 y en el «Tríptico» sobre el mismo tema en 1962.

Partiendo del rechazo de la técnica descriptiva y narrativa, la obra de Bacon se enfrenta con el lenguaje artístico tradicional de la sociedad de su tiempo y lleva a cabo la destrucción de unos valores hasta entonces considerados inviolables y sagrados. Francis Bacon, sin embargo, aun siendo el pintor inglés más brillantemente original de mediados del siglo XX, está, por otro lado, profundamente vinculado a la gran tradición europea: se mantiene fiel a la pintura al óleo y acepta la figuración y el espacio tal como se venían usando desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX. Y lo hace en un momento en que el arte de vanguardia experimentaba con otros recursos y materiales pictóricos.

Frente a la fragmentación analítica de elementos abstractos e inconexos, la obra de Bacon ofrece siempre una realidad captada en toda su unidad y con una estructura coherente. Su pintura es producto de un acto nervioso, de situaciones intensamente vividas. Una técnica de pinceladas amplias, en un constante hacer y deshacer formas y colores; la obsesión por figuras solitarias con la boca abierta y en posturas difíciles, cuerpos anudados de anatomía apretada y en torsión, contrastando con una decoración impersonal de espacios cerrados, casi hostiles; desnudos exaltadores de la belleza abrupta de lo viril, de una violencia instintiva y destructora... son algunas de las constantes más acusadas de Francis Bacon.

Rusell ha señalado tres preocupaciones básicas subyacentes en la temática de Bacon: la guerra, la carne y el dictador. A ellas se une

el drama del hombre atrofiado e inerme, arrojado a la existencia. Pintor de lo trágico en toda la gama de sus formas, desde la furia desesperada al amargo resentimiento del inexorable destino, sus personajes poseen siempre un sentido teatral en su aislamiento, como elevados en un escenario. Esa violencia y «Manera Grande» mediante las cuales Bacon eleva lo individual y particular a la categoría de lo típico y universal, lo cotidiano y lo privado al nivel de lo heroico y monumental, unidas a su creciente tendencia escultórica, lo enlaza con Miguel Angel. Muchas de sus figuras sentadas de los últimos años —y en particular, los «Desnudos de George Dyer» o la «Figura recostada en un espejo»— evocan inevitablemente las figuras de la Capilla Sixtina.

A medida que sus figuras se hacen más escultóricas, se acentúa también la distorsión de la imagen, a modo de movimientos superpuestos, produciéndose el milagro del que el propio Bacon habla siempre; el misterio de la apariencia, del funcionamiento de la pintura en sí mismas; la unión de lo consciente y lo inconsciente, lo irracional, el azar o «accidente», verdadero agente de su arte, como él mismo ha declarado.

Grandes imágenes son todos sus retratos de personas que él conoce a fondo, sus numerosos y recientes autorretratos y trípticos, que acusan cada vez más la ambición del pintor por reinstaurar la figura humana como tema artístico primario. «Héroe de su propia pintura, Francis Bacon ha creado un arte cuya base sustancial es la soledad del hombre en un mundo irremisiblemene laico y moderno, sin religión ni Dios», ha afirmado el crítico Stephen Spender, con motivo de una de las últimas exposiciones del artista.

AUTOVISION Y AUTORRETRATO

Las opiniones de Francis Bacon comunes vienen a demostrar, por un lado, el carácter accidental de su pintura; por otro, su voluntad de captar el misterio de la apariencia; su constante obsesión de raíz fundamentalmente, a pesar de lo cual no es su intención crear un arte esencialmente trágico. Veamos algunas de esas opiniones de este artista:

«Todo el arte es hoy, más que nunca, un juego con el que el hombre se distrae. Por ello la situación es hoy más difícil para el artista, pues éste ha de profundizar realmente en el juego para sacar algo en limpio. El arte está en la contradicción de pretender que una cosa sea lo más verdaderamente posible y, a la vez, tan profundamente

liberadora y sugestiva de otras sensaciones como la simple ilustración del objeto representado.»

«Para mí el misterio de la pintura reside en cómo lograr plasmar la apariencia, en llegar a captar su misterio dentro del misterio de la ejecución. Ser capaz de lograrlo de una forma totalmente ilógica y real a un tiempo... Es indudable que a través de pinceladas accidentales, la apariencia brota de pronto con una fuerza que no podría aportar ninguno de los medios convencionales. Yo trato siempre de hallar el modo, por azar o accidente, de que la apariencia esté ahí, pero lográndola al margen de otras formas.»

«Toda mi pintura, y más aún cuanto más viejo voy siendo, es accidente. La imagen se va transformando en el curso de mi trabajo; la preveo en mi mente y es difícil que la realice tal como la preví. Se transforma ella misma y puede llegar incluso a hacer cosas mejores que las que yo podría hacerle hacer. El hecho de que después de pintar algo sin saber muy bien lo que estoy haciendo surja de repente algo que se convierte justamente en la misma imagen que yo trataba de plasmar, creo que no se debe a un deseo inconsciente.»

«Aún no se ha analizado por qué ese particular modo de pintar es más punzante que la mera ilustración. Supongo que la razón es que posee una vida completamente autónoma, como la imagen misma que se trata de captar. Vive por su cuenta y por ello transfiere lo esencial de la imagen de una forma más punzante. Yo quiero distorsionar el objeto mucho más allá de su apariencia, para, en esa distorsión, traerlo de nuevo a una plasmación de la apariencia.»

«El accidente, que yo llamaría suerte, constituye uno de los aspectos más importantes y fértiles de mi trabajo, ya que lo que funciona en mi pintura no es tanto lo que yo mismo he hecho como lo que la suerte ha podido brindarme. Lo que más me ha gustado ha sido siempre resultado del "accidente", al darme una visión confusa de una realidad que trataba de captar. Entonces y a partir de ahí, ya podía empezar a elaborar y obtener algo de un objeto no ilustrativo.»

«Cuando exasperado y desesperado, he destruido una imagen ilustrativa, sin darme cuenta de las marcas que iba haciendo sobre ella, de pronto me he encontrado con que la imagen que intentaba captar se iba acercando progresivamente a como mi instinto visual lo sentía. De lo que se trata, a fin de cuentas, es de poder captar una realidad en el punto álgido de su vida. Sé que es difícil distinguir entre el trabajo consciente y el inconsciente o intuitivo, ya que no se sabe realmente cuándo funciona el instinto, la suerte, la consciencia, o cuándo actúa todo a la vez, mezclándose en tu favor. La misteriosa relación del arte con la realidad, imposible de analizar; esa sensación de que

el artista no sabe bien lo que está haciendo y que es su instinto el que opera, constituye quizá la razón de la dificultad de pintar en la actualidad. En mi caso siempre existe una continuidad entre esa suerte o azar, la intuición y el sentido crítico.»

«Siempre me han impresionado las imágenes de mataderos y de carne. El olor de la muerte... Mi intención, sin embargo, no es crear un arte trágico. El tema de la Crucifixión, por ejemplo, y aunque resulte extraño, no tiene nada que ver en mí con la religión, ya que no soy religioso. Veo en este tema algo relacionado con la muerte, la carne y la gran belleza del color que hay en todo ello. Quizá los cuadros de crucifixión han inducido a los críticos a poner de relieve el elemento de horror de mi obra, pero no creo que exista tal sentimiento en ella.»

«Yo he querido pintar el grito más que el horror. La mayor parte de mis figuras que tienen la boca abierta expresan un grito. Me atrae el tema de la muerte. Soy plenamente consciente de la brevedad de la existencia, del espacio entre el nacimiento y la muerte, y supongo que ello se reflejará en mis cuadros. El sentimiento de amenaza y violencia que muchos perciben en mis obras se explica, en cierto modo, porque he estado muy habituado siempre a vivir diversas formas de violencia; pero son diferentes a la violencia en la pintura.»

LA EPOCA DE BACON

El tiempo que le corresponde vivir a Francis Bacon es lo que podríamos llamar la etapa más agitada y convulsa de este tremendo siglo XX y, sobre todo, la dácada de los años cincuenta, que es la que ve iniciarse un rebrote del surrealismo y un retorno a la figuración después del predominio de las experiencias abstractas. En la pintura de esta era, el quehacer de Bacon se define ya como una dimensión diferente, como una forma, otra, quizá como un proyecto de establecer las metafísicas del hasta entonces existente y las urgencias de una búsqueda de algo más humano y más profundo.

Por su carga onírica, el surrealismo se mostraba como algo deliberadamente deshumaniztado, volitivamente epitelial, al mismo tiempo que la abstracción remitía la pintura y la cultura de la época a un mundo de determinaciones.

FUNDAMENTOS DE LA AUTODESTRUCCION

Sobre estos parámetros la pintura de Bacon se articula como un esfuerzo por potenciar la lucha del hombre contra los configurantes sociales de su entorno, contra la tenebrosa perplejidad en que las

relaciones interindividuales al incidir sobre el orden social, le conducen. Y, lógicamente, en este planteamiento la dimensión suicida del individuo, la concepción de al lucidez como una forma de la autodestrucción es el camino más sincero, aunque sea al mismo tiempo el más difícil y el más doloroso.

Bacon lo sigue. Ahora, en la plenitud de su gloria, cuando el museo y la colección privada han aceptado su obra y su dicción, el pintor irlandés sigue haciéndolo, persevera, no sólo en su condena de una manera de ser y de ver el mundo que le rodea, sino también en su inquietante examen de conciencia, en su denuncia de la propia negatividad que se cobija dentro de él, dentro de todos. Y ahí está el fundamento de su soberbia grandeza.—*RAUL CHAVARRI (Sarmiento de Bengoa, 25-A. SAN LORENZO DE EL ESCORIAL. MADRID.)*

ACERCA DE UNAS JORNADAS SOBRE TEATRO ESPAÑOL ACTUAL, EN LA FUNDACION MARCH

ANTECEDENTES

En junio de 1976, la Fundación Juan March de Madrid organizó un ciclo de comunicaciones y coloquios que se acogieron al título de *Teatro español actual.* A lo largo de una semana y durante cada día hablarón tres representantes de distintos sectores profesionales: críticos, autores, actores, directores y representantes del llamado «nuevo teatro». Como director del ciclo y moderador de los coloquios actuó Andrés Amorós, crítico teatral y director de Actividades Culturales de la Fundación.

Para este ciclo se convocó a una serie de profesionales del teatro. Intencionadamente se buscó una pluralidad de tendencias artísticas, profesionales y políticas, en busca del deseado pluralismo. Todos ellos se manifestaron con absoluta libertad y, dentro de las lógicas discrepancias, el tono de los coloquios fue moderado y respetuoso con las opiniones ajenas. El público —profesional o no— asistió en gran número a estas sesiones que fueron seguidas con notable interés.

A riesgo de excedernos en una relación de nombres, considero interesante dejar constancia de los ponentes de este ciclo sobre *Teatro español actual.* Los críticos fueron: Luciano García Lorenzo, José Monleón y Adolfo Prego. Los autores: Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo,

José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda y Antonio Gala. Los actores: María Fernanda D'Ocón, Tina Sainz y José Luis Gómez. Los directores: Miguel Narros, Angel Facio y Alberto González Vergel. Y, finalmente, los representantes del nuevo teatro: Moisés Pérez Coterillo —crítico— y José Rubial y Francisco Nieva —autores—.

La intención de la Fundación Juan March, al organizar este ciclo —se nos dice—, era, simplemente, promover una reflexión crítica sobre uno de los aspectos de la cultura española viva.

Con el lógico retraso que ello implica, lo que se leyó y lo que se habló en junio del 76 en la Fundación Juan March ha quedado recogido en un libro (1). Libro que, evidentemente, en su conjunto, supone un testimonio valioso y un material imprescindible para conocer la realidad de nuestro teatro. Pero el tiempo transcurrido desde la celebración de las jornadas y la edición del volumen nos permite —esa era la intención del ciclo— añadir unas reflexiones que, de alguna manera, completan, apoyan o introducen algunos matices a lo que entonces se dijo. Pero vayamos primero con el libro.

TEATRO ESPAÑOL ACTUAL (1976)

A lo largo de las páginas del volumen que comentamos, los dieciocho profesionales convocados en las jornadas de la Fundación Juan March estudian y dialogan sobre los problemas del teatro español, hoy. La relación de temas —de problemas— es sumaria: la censura, la actuación de los empresarios, la descentralización, la formación de actores, la función de los Teatros Nacionales, Teatros de Cámara y Ensayo, Festivales de España, las cooperativas, los grupos independientes, etc.

Aquí habría que hacer una aclaración. El libro que nos ocupa incluye también, por semejanza de materia, los textos autocríticos leídos por Buero Vallejo y Lauro Olmo, dentro del ciclo «Literatura viva», de la misma Fundación. Ambos, en cierta medida, se apartan del estricto análisis del hecho teatral en España y —como apuntábamos— se centran en el enjuiciamiento de la propia obra dramática. Hecha esta salvedad, prosigamos.

Casi todas las intervenciones vienen marcadas por un denominador común: la amargura, la desesperanza, el escepticismo e, incluso —añadamos que justificadamente—, el resentimiento.

---

(1) Varios: *Teatro español actual*. Fundación Juan March-Ediciones Cátedra. Madrid, 1977, 297 páginas.

En su intervención, el crítico José Monleón señala un hecho que explica el porqué de estas actitudes. Dice Monleón en la página 31:

> «El teatro se da dentro de una estructura específica que lo condiciona. Esta estructura específica es, a su vez, la expresión de una estructura económica que se traduce en una estructura política.»

Este párrafo se comenta por sí solo. La historia más reciente de nuestro teatro nacional es la relación ardua de un enfrentamiento continuado. De una parte, una política dictatorial que nunca hizo migas con la cultura. De otra, el empeño de unos profesionales que intentaban otorgar al teatro su función social. El resultado de este enfrentamiento puede resumirse en que muchas obras empezaron a escribirse en la cárcel o fuera de nuestro país; cuando no, una tras otra se amontonaban en los cajones obras de teatro en espera de tiempos mejores.

Y esto explica muchas cosas. Explica, por ejemplo, prohibiciones sobre textos que van desde Valle-Inclán hasta Lauro Olmo, Buero, Sastre, Ruibal y tantos otros. Explica el anacrónico e ineficaz plan de estudios de una Escuela de Bellas Artes. Explica la opresión económica ejercida impunemente por los empresarios. Explica el abandono más absoluto del teatro en provincias... La relación sería demasiado extensa. En definitiva, la represión explica todos los males de nuestro teatro porque —es evidente— política y cultura van unidas.

En este sentido es muy significativo que todos los participantes en estas jornadas hayan coincidido en señalar, en primer lugar, a la censura —en sus diversas manifestaciones— como elemento más pernicioso para la buena salud del teatro español. Y esto no es nuevo (2).

Sin embargo, ya en junio del 76, cuando fue posible realizar estos coloquios, ya había un hecho esperanzador: la realidad misma de que se celebraran. Estábamos ante una nueva etapa que se iniciaba —en ello estamos todavía con un poco más de camino recorrido— en la historia de nuestro país. Ante ese momento histórico, el teatro español puede y debe estar a la altura de las circunstancias y transformarse. Desde la celebración del ciclo «Teatro español actual» hasta ahora ¿ha sido así?...

TEATRO ESPAÑOL ACTUAL (1978)

Si hiciéramos una revisión al fenómeno teatral de nuestro país en estas fechas, una palabra resumiría su situación: crisis. Esto podría

(2) *Vid. Primer Acto* núm. 165-6, y Armando C. Isasi: *Diálogos del teatro español de posguerra*, Editorial Ayuso. Madrid, 1974.

indicarnos, a primera vista, que nada ha cambiado desde aquel ciclo celebrado en la Fundación Juan March. Sin embargo —líbreme el cielo de pecar por optimismo—, creo detectar algunos síntomas de recuperación.

Por desgracia, a nivel general, el teatro sigue siendo un «fenómeno social», en el sentido de que es una diversión de fin de semana para pequeños burgueses que, tras una cena o una reunión con los amigos, deciden ir al teatro, con lo que tienen ocasión para exhibir el último modelito o tal joya o cual abrigo. El paro de actores es alarmante y, según datos recientes, se cifra en el ochenta por ciento de la profesión. Las recaudaciones son mínimas, porque los teatros están vacíos. Los precios siguen siendo casi inaccesibles. La cartelera persiste, en su mayoría, en ser detestable... Ante este panorama, ¿dónde se hallan los síntomas de recuperación?...

Efectivamente, el teatro sigue siendo burgués y dominado por las clases dirigentes. Pero —lo he dicho antes— a nivel general. Pese a esos desalentadores vacíos de los patios de butacas, creo que podemos hablar de la aparición de otro tipo de público. Un público universitario, un público popular que acude, ya sea a los locales tradicionales del centro de la capital, ya sea a un improvisado escenario levantado en los barrios por cualquier grupo independiente.

Efectivamente, repasando la cartelera, de una treintena de espectáculos la mayoría son abominables. Pero no todos. Por ejemplo, hemos podido ver —cito de memoria— *La celestina,* en adaptación de Camilo José Cela; *Los cuernos de don Friolera, Las galas del difunto* y *La hija del capitán,* de Valle-Inclán; *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca,* de Martín Recuerda; *La detonación,* de Buero Vallejo; *La sangre y la ceniza,* de Alfonso Sastre; *Delirio de amor hostil,* de Francisco Nieva, e, incluso, *El cementerio de automóviles, El arquitecto y el emperador de Asiria* —motivo de una larga polémica entre autor y directores, ajenos ahora a este comentario— y, más recientemente, *Oye patria mi aflicción,* las tres de Fernando Arrabal. Todo esto dentro del teatro español. También podríamos citar a *Las manos sucias,* de Sartre; *Muerte accidental de un anarquista,* de Darío Fo..., y algunas más. Perdón por la larga nómina, pero creo justificada su detallación.

Pero no nos dejemos engañar por la cantidad. Se trata de espectáculos que se han sucedido a lo largo del tiempo. Pero ya hay algo importante. Ya hemos podido acceder a autores malditos, autores prohibidos, incluso al «demoníaco» Arrabal. Por fin ha habido quien ha podido rescatar de sus cajones textos sumidos en la espera. Porque, según parece, la censura ha desaparecido. Y digo «según parece» por-

que así ha sido al menos en su apariencia burocrática, que hay otras formas de censuras...

Sigamos revelando síntomas. Existen alternativas interesantes —aún primerizas—, algunas promovidas desde la Administración y otras desde los mismos medios profesionales. Citemos algunas.

Ha nacido el Teatro Estable Castellano, que agrupa a varios directores, autores, teóricos del teatro, escenógrafos, coreógrafos... Se ha creado una Sociedad de Espectadores. Podemos hablar de campañas de difusión teatral emprendidas por el Ministerio de Cultura que intentan llevar el teatro a lugares periféricos y que abaratan el precio de las localidades. José Monleón se ha embarcado en la empresa de crear un Laboratorio de Actores profesionales que podrá suplir, en la medida de sus posibilidades, la deficiente preparación de la Escuela de Bellas Artes y que contará con invitados importantes. Frente a la tiranía del empresario, han surgido diversos ensayos de cooperativas de actores. También podemos hablar del Centro de Teatro Nacional, a cuyo frente está Marsillach, auspiciado a nivel oficial y que contará con locales propios destinados al teatro clásico español y a dar a conocer a los autores españoles contemporáneos...

En cierta medida, algunos de los principales problemas que aquejan a nuestro teatro nacional podrán encontrar alivio aquí. De alguna manera se paliará el paro, se darán a conocer textos españoles, los antiguos Teatros Nacionales tendrán una orientación más racional... Pero nótese también el futurible.

Pero hay algo que es evidente. Todo esto, por ahora, no son más que medidas de urgencia para aliviar la precaria y —¿por qué no?— alarmante situación de nuestro teatro. Son parches, aunque concedamos que son acertados, pero la auténtica, la verdadera y profunda transformación aún está por hacer.

Y aquí volvemos al principio, a la pescadilla que se muerde la cola. Esta revisión sólo será posible en tanto en cuanto sean perdurables y sólidos los elementos democráticos. Pero todo esto ya nos revela que algo está cambiando, porque —una vez más hemos de acudir a ella—, según lo que dijo Lorca, el teatro es el termómetro de la salud de un pueblo. La del nuestro, por ahora, está en período de convalecencia, de recuperación, aunque —al menos yo lo veo así— se pueden atisbar algunos esperanzados síntomas recuperatorios...

Sin embargo, tampoco quisiera dar a entender una situación gozosa. Como casi todos los profesionales del teatro, también tengo mis reservas. Y aquí vendría a colación un fragmento de la ponencia recogida en *Teatro español actual,* de Angel Facio. Con un estilo delicioso, finamente irónico y lúcido, dice en las páginas 206-207:

«... Se impone una cuestión palpitante, que diría la Pardo Bazán: ¿de dónde nos vendrá la solución? Yo diría que de nosotros. No podemos pretender soluciones engañosas, basadas en una equívoca política cultural concebida desde arriba. A mí me molestaría mucho que el lobo se vistiese de cordero y sobornase inteligentemente, vacunándolo, al presunto enemigo. Que el Estado coincida con la sociedad en sus opciones y no pretenda disfraces inútiles. Vivimos en un país, es más, en un mundo de derechas. Vale. Que ellos hagan su trabajo y nosotros el nuestro. *Sin trampa ni cartón*».

La advertencia de Angel Facio es válida. Y hay que tenerla presente. Todas las tentativas que hemos mencionado son interesantes, pero deben ir más allá. Para ser exactos tendríamos que decir que, en verdad, lo que se dijo en la Fundación Juan March podría ser aplicable al momento presente, aunque —y es lo que he intentado— con algunos nuevos datos que yo estimo son indicios de —esperemos— soluciones. Ahora yo quisiera ser optimista. Y quiero serlo frente a esta nueva España política que debe acercar la «España oficial» a la «España real». Si efectivamente la democracia es un hecho inconmovible, entonces —por añadidura— el teatro será lo que debe, lo que tiene que ser. Yo casi repetiría con Monleón que más que encerrarnos en nuestros problemas teatrales, ahora es preferible preguntarnos cuáles son nuestras fuerzas para resolverlos.

CONCLUSION

El ciclo sobre «Teatro español actual» organizado por la Fundación Juan March en junio del 76 constituyó un acontecimiento trascendente. Allí, en libertad, diversos profesionales analizaron la problemática de nuestro teatro. Evidentemente, los problemas del teatro español son inseparables de la situación cultural y política del país. Los problemas particularizados son variaciones del mismo tema.

Algún tiempo después de la celebración de estas jornadas, he querido ver ciertos factores que permiten suponer —que no afirmar— evidencias de soluciones. Volviendo la oración por pasiva esto indica que, de alguna manera, la realidad histórica española está en vías de consolidación democrática. Sólo falta —tanto para el teatro, como para el país— que los indicios, los síntomas, las señales, dejen de serlo para convertirse en hechos incuestionables, permanentes. Que la provisionalidad, por muy esperanzadora que sea, se transforme en estabilidad.

Pero hay algo que es evidente. El libro *Teatro español actual* tiene

la validez que le otorga su carácter testimonial. Es un elemento de trabajo útil, un material imprescindible para adentrarnos en la situación de nuestro teatro y de nuestro país. Un libro que —deseamos— servirá para futuros historiadores del teatro nacional en busca de datos sobre una realidad que —seguimos deseándolo—, para entonces y desde mucho tiempo atrás, habrá dejado de serla.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

LA HERENCIA GRECOLATINA

La prestigiosa editorial Gredos ha decidido transmitirnos de una vez por todas, sin desmayos y sin interferencias, la riquísima herencia literaria que Grecia y Roma nos legaron. Para ello ha creado una nueva colección, la Biblioteca Clásica Gredos, que se propone ofrecer, tanto al especialista como al lector culto en general, cuanto de interesante y de imperecedero atesoran las letras griegas y romanas. Desde Homero y Livio Andrónico hasta los autores tardíos de la época justinianea, la Biblioteca Clásica va a contenerlo todo, incluyendo en su anhelo de exhaustividad obras fragmentarias, papiros, tratados científicos y gramaticales, enciclopedias, opúsculos filosóficos, epistolarios, etc., dando así una visión completa de la cultura clásica, entendida ésta en su sentido más amplio. La tarea viene alentada con entusiasmo desde dentro de la editorial por Julio Calonge y Valentín García Yebra. Desde fuera, y en calidad de directores, respectivamente, de la zona griega y de la latina, colaboran los profesores Carlos García Gual y Sebastián Mariner, sobradamente conocidos ambos en el área filológica por su sabiduría y dedicación al estudio.

Hasta ahora —escribo estas líneas en febrero de 1978— han visto la luz siete volúmenes en la Biblioteca Clásica Gredos. Los siete pertenecen a la parcela helénica que dirige el doctor García Gual. Hablaré brevemente de ellos.

I. UNA HISTORIA FANTASTICA

Inaugura la serie una sugestiva traducción (la Biblioteca Clásica hubiera querido ser bilingüe, pero las precarias condiciones culturales de nuestro país han hecho imposible *a priori*, ese sueño) de la in-

justamente olvidada biografía que de Alejandro Magno trazara el Pseudo Calístenes en el siglo III de nuestra era. Titúlase el volumen *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia,* y el traductor, prologuista y anotador no es otro que el inevitable Carlos García Gual. La revisión del libro corre a cargo del joven helenista canario Eduardo Acosta. Hay que decir que es muy loable la institucionalización por parte de Gredos de la figura del revisor, presente en todas las colecciones de este talante para aumentar la fiabilidad de las versiones y suplir las posibles deficiencias técnicas de los originales entregados. En el caso de la *Vida de Alejandro,* la prosa mágica y fluida de García Gual hace innecesaria toda rectificación, pues el libro, que posee el encanto de una novela y se lee con pasión y con deleite, no tiene desperdicio como ejemplo del buen hacer filológico. Por primera vez traducida a la lengua de Castilla, la pieza narrativa del Pseudo Calístenes se aproxima en no pocas ocasiones al más puro *fantastique,* siendo el inenarrable mago Nectabeno una de sus creaciones más delirantes. Parangonable sólo con novelas del tipo de *Leucipa y Clitofonte* o de *Calímaco y Crisórroe,* y también con el *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki y con ciertos relatos de Ambrose Bierce y de Herman Melville, la *Vida de Alejandro* es un festín de la imaginación, y merece la pena participar en tan suculento banquete. La introducción (pp. 9-35) no incurre nunca en la desagradable latría de lo muerto. El índice de nombres (pp. 251-256) no carece de utilidad.

II. EL HISTORIADOR MERCENARIO

El segundo volumen, preparado por Orlando Guntiñas y revisado por Antonio Guzmán, constituye un primer acercamiento de la Biblioteca Clásica Gredos a la obra de Jenofonte, ofreciéndose la versión castellana de las *Helénicas,* una de las varias continuaciones historiográficas de *La guerra del Peloponeso* de Tucídides. Hasta 1888 no apareció la primera versión española de las *Helénicas,* siendo en aquel entonces su traductor Enrique Soms y Castelín. Como no todo va a ser desenfrenado ditirambo, debo decir que a mí, personalmente, no me parece excelente esta nueva traslación de Orlando Guntiñas: la puntuación está muy descuidada, el prólogo es deficiente, las notas se me antojan excesivamente escolares. Ello no empaña, sin embargo, el balance final del trabajo, que es ampliamente positivo. Muy bien elaborado está, por ejemplo, el índice final de nombres propios (pp. 323-342). Acaso lo que falle sea, tal vez, la sensibilidad, que es lo que casi siempre falla a la hora de acceder a los clásicos. Y quizá sea la carencia de sensibilidad, propia de tantos —incluso

magníficos— eruditos, lo que hace de esta versión de las *Helénicas* un libro útil, sí, pero distante algunas leguas de lo que habrá de ser en el futuro la traducción castellana definitiva del opúsculo.

III. REFLEJOS PRIMEVALES

El tomo tercero es la *Historia (libros I-II)* de Heródoto, con introducción muy ajustada de Francisco Rodríguez Adrados, traducción y notas de Carlos Schrader y revisión de Montserrat Jufresa. En esta ocasión sí hay que reconocer un considerable adelanto de la versión de Schrader con respecto a las anteriores (Bartolomé Pou, María Rosa Lida), si hacemos excepción de los fragmentos admirablemente traducidos por Manuel Fernández-Galiano en su *Heródoto* de 1951. Acompañan al texto seis mapas sumamente ilustrativos y el habitual índice de nombres propios (pp. 481-494). Pero, aún más que en la traducción, la labor de Schrader resplandece en las notas, que, en un texto como el de Heródoto, son tan necesarias como el texto mismo. Más de mil cien escolios ha redactado el estudioso al pie de estos dos primeros libros de la *Historia,* sin que la cantidad haga disminuir en modo alguno la calidad de todas y cada una de las glosas, en las que Schrader hace gala de una erudición poco común. Dos volúmenes faltan, acaso tres, para que la obra de Heródoto se contenga íntegra en la Biblioteca Clásica Gredos. Si, como espero, es el mismo traductor quien da cima a la empresa que ahora comienza, no puede caber duda alguna en considerar el comentario a su propia versión como monumental. Y de obras monumentales está sedienta la filología española. Me dan envidia quienes se zambullen por vez primera en la escritura de Heródoto, y lo hacen en tan pulcra y cuidada traslación. Es todo cuanto puedo decir. Lo demás es pausada y gozosa relectura. Los libros I y II de la *Historia* están llenos de pasajes inolvidables. Recuérdese, si no, la fascinante entrevista del rey Creso de Lidia con el sabio Solón (I, 28-33) o la novela corta prepolicíaca de Rampsinito (II, 121-123).

IV. ILUSTRACION Y TEATRO

Constituye el cuarto volumen el primero de los dedicados a la producción dramática de Eurípides, incluyéndose en él un drama satírico *(El Cíclope)* y cinco tragedias *(Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca* y *Hécuba).* Se han ocupado de la introducción, traducción y notas Alberto Medina y Juan Antonio López Férez, encar-

gándonos Carlos García Gual y yo de las tareas revisoras. Los *opera omnia* de Eurípides constituirán cuatro volúmenes. Los tres primeros corresponderán a las piezas que se nos han conservado completas, y adaptarán su contenido al dispuesto por Gilbert Murray en su edición de Oxford, considerada como canónica por todos. El cuarto abarcará los fragmentos de la copiosa producción dramática de Eurípides que no ha llegado hasta nosotros en su integridad, y se hará cargo de su preparación el doctor Alfonso Martínez Díez, máxima autoridad en la materia. Este primer volumen que ahora tengo sobre la mesa está correctamente elaborado, por más que su esplendor no sea excesivo. Acaso las obras traducidas por Alberto Medina *(El Cíclope, Alcestis, Medea,* e *Hipólito)* posean mayor lustre lingüístico que las vertidas por López Férez. La introducción, igualmente correcta, peca tal vez en demasía de academicismo. Las notas han de ser, a la fuerza, breves, al tratarse de un dramaturgo como Eurípides, y aún las hubiera yo abreviado más. La tragedia griega no necesita intermediarios para una perfecta comunicación con el lector, o, por lo menos, precisa de muy pocos intermediarios a la hora de difundir su diáfano mensaje de pura y lisa belleza. De cualquier forma, la labor de Medina y López Férez es digna de reseña y de elogio.

V. MARCO AURELIO: FILOSOFO Y EMPERADOR

Las *Meditaciones,* de Marco Aurelio, dan título y contenido al quinto tomo de la Biblioteca. Ramón Bach Pellicer traduce y anota los apuntes personales del emperador-filósofo, y Carlos García Gual es, al mismo tiempo, introductor y revisor de la obra. La versión castellana más antigua, hecha directamente sobre el texto griego, es la de Jacinto Díaz de Miranda (1785), con el rótulo de *Soliloquios o reflexiones morales,* y está llevada a cabo con gran fidelidad al original y con un sentido de la lengua muy aguzado. Sobresaliente es también la traducción que mi querido maestro Miguel Dolç realizó en Barcelona, en 1945, con el título de *Soliloquios* y con el extraordinario estilo que caracteriza su escritura. Esta nueva versión de Ramón Bach no es superior a las precedentes, pero tiene la fortuna de estar acompañada por una excelente introducción, redactada por García Gual para servir de pórtico (de pórtico triunfal, diría) a las *Meditaciones* aurealianas. Se nos describe en ella, con todo pormenor pero sin digresiones eruditas, el itinerario vital e ideológico del filósofo-emperador. *El arte de vivir* —escribe Marco Aurelio— *se acerca más al de la lucha que al de la danza.* «Y esa postura del guerrero —glosa el introductor—, digno y noble ante lo que acontezca, ya sean muertes

familiares, desastres públicos, engaños o hipocresías, cuadra perfectamente al personaje.» Así se expresa el estudioso, profundamente conmovido ante la gigantesca talla intelectual y humana de aquel emperador que, según Herodiano (I, 2, 4) «fue el único que dio fe de sus ideas no con palabras ni con afirmaciones teóricas de sus creencias, sino con su carácter digno y su virtuosa conducta». En un mundo como el de hoy, cercado por el légamo y las arenas movedizas, volver a Marco Aurelio puede representar la llegada a tierra firme, la seguridad, la firmeza o, como suele repetir mi viejo amigo Ignacio Gómez de Liaño, esa maravillosa sensación de «estar aquí no estando en parte alguna».

VI. SABERES Y PRODIGIOS DE LA FABULA

El sexto volumen inicia en la Biblioteca Clásica los textos de fabulística, con una introdución general *(Acerca de las fábulas griegas como género literario)* de Carlos García Gual. Se contienen en él las *Fábulas* y la *Vida de Esopo,* traducidas por Pedro Bádenas de la Peña, y las *Fábulas* de Babrio en versión castellana de J. L. Facal. De importancia capital es la traslación de la *Vita Aesopi,* que, según cree quien la llevó a término, es la primera que se hace a cualquier lengua del códice *G,* el más antiguo de los conservados. Por todo ello, y por el cuidado lenguaje que utiliza en sus versiones, la labor de P. Bádenas no puede pasar inadvertida a los ojos del especialista y de todo lector culto aficionado al género fabulístico. Enriquecen, además, el valor de este libro las escogidas ilustraciones que lo acompañan, procedentes en su mayoría de un *Ysopet* incunable español (Zaragoza, 1489) y de la aportación gráfica de Grandville a las *Fables* de La Fontaine (París, 1838). La introducción de García Gual (pp. 7-26) constituye una breve pero preciosa síntesis de acercamiento al género. En cuanto a la revisión, los traductores mismos se encargaron de repasar mutuamente sus versiones, ganando así la obra en homogeneidad. Me cabe, por último, la satisfacción de haber contribuido, siquiera en forma mínima, al resultado final de un volumen tan grato, pues proporcioné a los responsables del mismo las espléndidas ilustraciones de Grandville, a las que ya me he referido. García Gual y yo las elegimos, con paciencia y amor, de entre los numerosos grabados que el dibujante francés consagró a la fábula de animales, una de las más sugestivas parcelas de la literatura universal. A veces, la pasión por los libros ilustrados presenta alguna utilidad para los demás. Ya para terminar, una noticia: la Fundación March prepara un volumen co-

lectivo sobre el género fabulístico a través de la historia; sé que Carlos Alvar y el omnipresente Carlos G. Cual figuran en la empresa, pero no puedo añadir un solo nombre más.

VII. EL EPIGRAMA ALEJANDRINO

Los epigramas helenísticos de la *Antología Palatina* son el tema del séptimo —y hasta ahora último— volumen de la Biblioteca Clásica Gredos. La traducción y las diversas introducciones se deben a la experta pluma de mi maestro Manuel Fernández-Galiano, encargándome yo de la revisión, lo que esta vez, y por muchos motivos, ha sido sumamente agradable. En esta su primera entrega del material poético contenido en el valiosísimo códice Palatino, Galiano incluye los epigramas agrupados por Meleagro de Gádara en su celebérrima *Guirnalda,* que son posiblemente los más bellos—e indiscutiblemente los más antiguos— de toda la colección. La traducción es rítmica, según el sistema de Pabón, perfeccionado por el propio Galiano, y ello constituye una excepción dentro de la Biblioteca, que preceptúa sean en prosa las traslaciones. Precede a cada epigrama, lo mismo que a cada autor, un comentario preliminar, sin que lo prolijo de la exégesis vaya jamás en detrimento, sino en realce, de esa única realidad importante que son los epigramas en sí mismos. La poesía joven española, militante desde hace algún tiempo en las filas del más descarado alejandrinismo, puede respirar a pleno pulmón tras la aparición de este libro. Salvo los adelantos que Galiano dio en *Prohemio* de Meleagro, y mi edición bilingüe comentada de los epigramas completos de Calímaco en *Estudios Clásicos* (Madrid, CSIC, 1974-1976), que por cierto saldrá en volumen exento este año en Granada, no podían leer nuestros poetas «alejandrinos» una sola línea traducida de sus abuelos helenísticos. Como se ve, las cosas tienen arreglo, a excepción, quizá, de la muerte y de ese atroz aburrimiento que es el signo de nuestra época.

* * *

Pues que me he referido a esta definitiva transmisión de la herencia grecolatina que parece suponer el hecho cultural de la Biblioteca Clásica Gredos, no quiero terminar mi ditirambo agradecido sin mencionar una obra reciente que contribuye no poco a seguir haciéndonos partícipes de dicha herencia. Se trata de un *Léxico de los Himnos de Calímaco,* nos ha ofrecido ya sus dos primeros fascículos (Madrid, CSIC, 1976 y 1977); su autor, Emilio Fernández-Galiano, nos presenta

un modelo, un paradigma ejemplar de lo que debe ser un léxico especial de un autor griego, y para ello no regatea esfuerzos ni elude las más refinadas erudiciones; si añadimos a la profundidad del trabajo la esperanzadora juventud de su autor (treinta y dos años), llegaremos a la feliz conclusión de que la herencia grecolatina está en manos de buenos albaceas y de que el generoso testamento de la antigüedad clásica se cumplirá, al fin, en España.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID - 1).*

«HORA DE ESPAÑA» O LA POSIBILIDAD DEL HUMANISMO *

Mucho —y en algunas oportunidades con manifiesta lucidez— se ha discurrido sobre la función de las revistas literarias en el desarrollo cultural del siglo XX y en especial en la biografía de ciertos notables escritores. Incluso un erudito crítico argentino, Arturo Cambours Ocampo, trabaja desde hace años en una monumental historia de la literatura de su país, vista exclusivamente desde la perspectiva de este tipo de publicaciones.

Las revistas literarias jóvenes constituyen el fogueo imprescindible de la mayor parte de aquellos que han elegido el difícil camino de las letras, y es inusual que alguien arribe al libro sin haber pasado previamente por las páginas de alguna publicación juvenil o de grupo. La experiencia muestra que casi sin excepción los escritores mayores de la última centuria han recurrido a este expediente.

El buen libro es siempre el fruto de la decantación, de un trabajo prolongado, arduo. En otras palabras, del tiempo. La publicación en revistas, en cambio, implica el esfuerzo tentativo, la muestra aislada, la oportunidad de recoger experiencia, de advertir espejismos, y acaso también la posibilidad de que el aliciente de una crítica positiva estimule la casi siempre escasa firmeza vocacional de los primeros pasos.

Cuando se trata de publicaciones en las que participan autores con una obra en desarrollo o ya afirmada, las revistas son una suerte

* *Hora de España* (Antología). Selección y prólogo de Francisco Caudet. Ediciones Turner, Madrid, 1975. *Hora de España,* revista mensual, Valencia, enero de 1937; Barcelona, noviembre de 1938. Reimpresión Topos Verlag AG. Vaduz, Leichtenstein, Editorial Laia, S. A., Barcelona, 1977.

de contador Geiger que anuncia los sitios radiactivos, los andariveles por los que discurre la literatura de una lengua determinada en un momento dado y también, como es lógico, las canteras en extinción o simplemente agotadas.

A través de sus páginas es posible seguir el rastro de la evolución de una obra individual paso a paso, con sus oscilaciones, sus avances y también —¿por qué no?— sus experiencias fallidas, sus errores. De ahí que durante los operativos detectivescos de los críticos sobre una obra, éstos puedan tropezar con páginas que después no han sido incluidas en libro y que hasta tratan de olvidarse en las bibliografías.

Del mismo modo, se detectan influencias, orígenes, motivaciones, de una tendencia, escuela o grupo. En editoriales y manifiestos de revistas se han asentado postulados ideológicos, y en muchas oportunidades desde allí han partido pautas estéticas que signaron toda una época. Sería difícil —si no imposible— estudiar movimientos, como el surrealismo, por ejemplo, sin revisar las múltiples publicaciones que el grupo ortodoxo o sus muchos desprendimientos fueron dando a conocer a lo largo de los años que corren entre 1920 y la Segunda Guerra Mundial.

Si a todo esto se añade el hecho de que una revista de sostenida calidad se publique en tiempos de guerra y además recoja buena parte de la mejor producción de un país, desde sus nombres consagrados a los novatos, la validez de la misma se multiplica. Esto es, sin duda, lo que ocurrió con *Hora de España,* cuyo primer número apareció en enero de 1937 y concluyó su vida (casi simultáneamente con la de la República) a mediados del mismo mes de 1939, pocos días antes de que las tropas del general Yagüe entraran en las ramblas de Barcelona.

Hora de España —explica Francisco Caudet en la introducción a la *Antología* publicada por Ediciones Turner— fue fundada a fines del 36 por un grupo de jóvenes escritores y artistas: Rafael Diste, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya y Juan Gil Albert. A mediados del año siguiente se unieron al núcleo inicial María Zambrano y Arturo Serrano Plaja, quienes participaron activamente en las ediciones posteriores, lo mismo que Manuel Altolaguirre, Angel Gaos, Lorenzo Varela y Rosa Chacel, quienes en la práctica integraron el equipo de redacción.

«Todos ellos nacen entre los años 1905 y 1915 —señala Caudet—, con la excepción de Diste y Gil-Albert, algo mayores. Les une por encima de diferencias de temperamento, la amistad, que perdura hasta hoy. Proceden de la clase media, menos Gil-Albert, de la burguesía

adinerada levantina. Crecen en el ambiente de politización de los años finales del Directorio y el fomentado con la venida de la República. Entre los lineamientos culturales que pesaron sobre ellos, con mayor o menor intensidad: el paisaje y la preocupación por España de clara influencia noventaiochista; revistas y periódicos de distinta orientación: *Revista de Occidente, Cruz y Raya, El Sol* (en donde colaboraron casi todos), etc.; vanguardismo del 27 que choca con los anhelos revolucionarios; participación en las Misiones Pedagógicas que les descubren el pueblo español; lecturas de autores y pensadores extranjeros de tendencias socializantes y filomarxistas; viajes y contactos con el extranjero: Congreso de Moscú (1934), el de Escritores Revolucionarios de París (1935), viajes a Rusia, etc.».

Los jóvenes escritores del grupo fundador solicitaron a José Moreno Villa y a José Bergamín que les ayudaran respaldando con sus firmas el proyecto de publicación que pretendían presentar al recién creado Ministerio de Propaganda. Su flamante titular, Carlos Esplá, acogió con estusiasmo la idea y autorizó y subvencionó la edición de la revista. La propuesta incluía un consejo de redacción integrado, entre otros notables, por Antonio Machado, León Felipe, Angel Ferrant, T. Navarro Tomás, Rafael Alberti, José F. Montesinos, Rodolfo Halfter, Dámaso Alonso, Luis Lacasa y los ya citados Bergamín y Moreno Villa. «En nuestro ánimo —ha confiado Rafael Diste en carta al profesor Jan Lachner fechada el 3 de abril de 1970— funcionaba también el maquiavélico deseo de revitalizar, en coyuntura tan decisiva, el crédito, el poder de consejo de los intelectuales; había que asegurarles, por lo menos, vigor de asesoría para el momento de la reconstrucción de España... Soñábamos con la transformación del clerc en maestro efectivo y operante y seriamente respetado, no cargado de vanos honores y superfluas medallas como premio a su mansedumbre o a su mal disfrazada indiferencia.» Y los nombres de los colaboradores que aparecen en el índice del quinto tomo de la reedición facsimilar, muestra que los consagrados no resultaron sordos al llamamiento de los más jóvenes. Por ejemplo, quien era el maestro indiscutido de este momento, don Antonio Machado, no faltó en uno solo de los veintitrés números con sus prosas sobre Juan de Mairena, y en una oportunidad —además— con una colección de poemas que incluía: «La primavera», «El poeta recuerda las tierras de Soria», «Amanecer en Valencia (desde una torre)», «La muerte del niño herido», «De mar a mar entre los dos la guerra», «Otra vez el ayer. Tras la persiana», «Trazó una odiosa mano España mía» («Al otro Conde don Julián»), «A Líster, Jefe de los Ejércitos del Ebro» y «A Federico Onís».

También participaron en sus páginas, entre otros muchos, Vicente

Aleixandre, con su famoso texto dedicado a Federico García Lorca; Dámaso Alonso con un ensayo: «La injusticia social en la literatura española»; Jacinto Benavente; Germán Bleiberg; Luis Cernuda, en nueve ocasiones; Enrique Díez Canedo; Juan José Domenchina; Pedro Garfias; Miguel Hernández; Juan Ramón Jiménez; Angel Ossorio y Gallardo; José María Quiroga Pla; Vicente Salas Viau y Joaquín Xirau. Entre los extranjeros notables se destacan los nombres de Ilya Erhenburg, Raúl González Tuñón, Nicolás Guillén, Vicente Huidobro, Thomas Mann, Juan Marinello, Pablo Neruda, el entonces principiante Octavio Paz, Stephen Spender, Tristán Tzará y César Vallejo, quien dio a conocer por primera vez a través de la revista los poemas iniciales de su libro *España, aparta de mí este cáliz,* que fueron reproducidos, como homenaje después de su muerte, en el último número.

Se incluyeron además páginas de Larra, de Miguel de Unamuno, de Rosalía de Castro y el texto de *Así que pasen cinco años* de García Lorca, escena que aún permanecía inédita.

Contrariamente a lo que podría haberse esperado a causa de la coyuntura histórica en que nació, *Hora de España* fue la antítesis de un panfleto; incluyó en sus páginas notas ajenas a la urgencia política de aquellos días: artículos sobre pintura y música, así como trabajos de estricta crítica literaria y ensayos filosóficos. María Zambrano, en el epígrafe al quinto tomo de la reedición sostiene: «Se trataba de algo diferente, pues que en verdad esta revista mostraba solamente la continuidad de la labor intelectual en todos sus diversos órdenes en medio de la guerra. Los mismos seguían haciendo lo mismo.»

Un repaso a los centenares de trabajos aparecidos en la revista viene a probar, y una vez más, que en los períodos más difíciles de la vida de un pueblo, cuando parecería que las opciones artísticas resultan imposibles, es el momento en el que sus creadores brillan con más fuerza. Paradojalmente, la mejor literatura ha surgido, a lo largo de la historia, en épocas de convulsión, debido a que el ejercicio de la escritura implica un profundo desacuerdo, un marcado conflicto con la realidad.

No es casual por ello que en medio de esa dramática circunstancia de la historia de España —y del mundo— se hayan escrito varios de los textos más significativos que ha producido la lengua castellana en este siglo.

En el aspecto ideológico, en la séptima entrega de la revista, Antonio Sánchez Barbudo fue claro al definir el sentido del arte que profesaba *Hora de España.* En respuesta a una nota del ensayista Guillermo de Torre, publicada en octubre de 1937 en la aristocrática re-

vista *Sur*, de Buenos Aires, Sánchez Barbudo explicaba: «Nosotros... creemos en la eficacia, en la necesidad de un arte de propaganda, y para ayudar a este arte que sirve a la lucha, a la guerra, debemos poner todos nuestros conocimientos y medios técnicos, lo mismo que en otros momentos podemos combatir con las armas de fuego de los demás soldados, *pero nunca creeremos que este arte de propaganda, si arte puede llamársele, sea el único, el exclusivo y propio de la revolución y de los revolucionarios.*»

Con términos en esencia similares, se expresaba José Bergamín en el número 11: «El destino total del arte, el destino total de todo lo que los hombres expresan en la palabra cultura, está contenido en una sola idea: transformar el destino en conciencia. Por eso el destino, en sus varias formas, debe ser primero concebido, para ser luego dominado. De día en día, de pensamiento en pensamiento, los hombres rehacen el mundo a imagen de su más elevado destino. La Revolución sólo les da la posibilidad de su dignidad; y cada uno de ellos ha de transformar esa posibilidad en una posesión.»

La ponencia colectiva, leída —en nombre de sus compañeros (A. Sánchez Barbudo, Angel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya)— por Arturo Serrano Plaja en el II Congreso de Escritores venía a precisar conceptos y a permitir comprender desde la actual perspectiva de cuatro décadas (cuando la intolerancia también en este campo se ha hecho norma en todo el mundo) las motivaciones ideológicas que hicieron de *Hora de España* un escaparate que albergó una indiscutible pluralidad de pensamiento. «Por nuestra parte —enunciaba el texto—, de esa revolución que rompe con el pasado queremos ir a la tradición. Queremos aprovecharnos de todo cuanto en el mundo ha sido creado con esfuerzo y clara conciencia, para, esforzadamente enriquecer, siquiera sea con un solo verso, con una sola pincelada, con una sola idea *que en nuestro vivir logremos* esa claridad creciente del hombre. Porque, efectivamente, somos humanistas, pero del humanismo éste que se produce en España hoy. Del que recoge la herencia del humanismo burgués, menos lo que este último tiene de utopía, de ilusión engañosa.»

Y la postura no se limitaba a las palabras: Caudet puntualiza que cuando se celebró dicho Congreso «había *orden* de atacar a Gide, quien hacía unos meses había publicado *Retour de l'URSS*, pero los redactores de *Hora de España* se opusieron, siendo apoyados por Malraux y Jef Last.»

El número 23 de la revista (cuya existencia misma fue durante

años cuestionada, hasta que en 1969 Luis Rosales hizo conocer uno de aquellos ejemplares que habían quedado encerrados en un depósito en el momento de la caída de Barcelona), no trasluce triunfalismo ni ceguera ante la derrota, pero sus páginas, a pesar de que la guerra en la práctica había concluido, señalan la misma confianza en el triunfo final del género humano que *Hora de España* había sostenido mes a mes desde su aparición.

En ese último editorial, dedicado a Madrid, se puntualiza: «Un pueblo que por sí y ante sí sabe enfrentarse con la muerte, es ya algo más que un pueblo, es la imagen viva de la Libertad humana... Al saludar a Madrid en esta fecha abrigamos nuestra esperanza en el pensamiento de que siempre que en una agonía con sangre y angustia se ha conquistado algo trascendente nunca se ha perdido por completo.»

Y Antonio Machado en su *Mairena póstumo*, que al fin lo fue en la realidad, ya que moriría en Colliure pocas semanas más tarde, por boca de su complementario, recomendaba: «Si dais en literatos... quiero decir en pretensos mágicos prodigiosos de la expresión por medio de las palabras, no habéis de olvidar que lo verdaderamente taumatúrgico —*obrador* del portento— consiste en hacerse comprender por las mismas piedras de la calle. Que sea esta empresa la que tiente vuestra ambición, y no la contraria, también difícil aunque no tanto: la de enturbiarle las ideas a quienes más claras las tenían. Os digo esto pensando que no habéis de apartaros por completo del culto supersticioso a la dificultad, que es propio de los virtuosos de todas las artes.» Toda una definición. O un testamento. Líneas que cerraban una revista, una vida, una época y a la vez señalaban un camino.—
HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.° A. MADRID-9).

Sección bibliográfica

FRANÇOIS CHEVALIER: *L'Amerique Latine. De l'Independance a nos jours, Nouvelle Clio. L'Histoire et ses Problemes, Presses Universitaires de France*, París, 1977. Vol. XLIV de la Colección, 548 pp.

La importante, aunque desigual, colección *Nouvelle Clio. L'Histoire et sus Problemes,* dirigida por Jean Delumeau et Paul Lemerle, acaba de publicar una de sus más comprometidas síntesis: la relativa a la Historia Contemporánea de la «América Latina», cuya firma corresponde, con indudable acierto, a uno de los más prestigiosos historiadores americanistas franceses, viajero constante por todos los países que componen el mundo actual iberoamericano, y eminente especialista e investigador de temas sustanciales de la realidad histórica del mundo virreinal americano, el profesor de la Sorbona y director de la Casa de Velázquez en Madrid, doctor François Chevalier. Resulta evidente la necesidad operativa de una sólida formación americanista, entendida desde las estructuras más profundas de la experiencia histórica, para poder acometer, con éxito, una visión sintética de la historia contemporánea de Iberoamérica, y ello, no por una mera razón «acumulativa» de conocimientos, sino, sobre todo, porque resultaría inadecuado, históricamente, pretender encuadrar los procesos actuales de la realidad histórica de tan complejo mundo, sin percibir cuáles son las instancias de continuidad y de efectiva transformación que han operado, desde múltiples emplazamientos, en la configuración de lo que hoy se presenta como una fragmentación, que no es tal. Chevalier ha acreditado, mediante la aportación de valiosas monografías e investigaciones que se consideran modelos decisivos para la caracterización del mundo virreinal americano, el profundo conocimiento de sus estructuras funcionales, su permanente puesta al día en los problemas sociales, económicos e intelectuales. La historia contemporánea de Iberoamérica ha adquirido hoy un valor incuestionable, en virtud de dos importantes connotaciones: una, la relativa a un crecimiento desmesurado del interés por el conocimiento y explicación de sus estructuras his-

tóricas, que algunos han considerado indebidamente como una «moda», pero que responden, en realidad —y con ello me refiero a la segunda—, a una profunda e importante exigencia del nuevo horizonte de problemas que la ciencia histórica actual ha adoptado, sin duda como un impulso promovido, auspiciado y encabezado por historiadores franceses, con objeto de aproximarse al análisis del presente como hogar o fuente originario principal de inquietudes y de ampliación de las posibilidades de una mayor, más profunda y decisiva información y documentación, de modo que, a partir del mismo, pueda analizarse en regresión y profundidad, con una extrema garantía de percepción de la intensidad, los componentes y los límites de las diversas dimensiones de la vida histórica.

En cualquier caso, la historia contemporánea encierra tal riqueza de manifestaciones, incluye tal número de problemas, supone tal acumulación de funciones y variables, que no resulta nada fácil el planteamiento ordenado, de acuerdo con las nuevas exigencias conceptuales y en razón a las nuevas técnicas y objetivos metodológicos, de sus contenidos y supuestos. De modo especial si la historia contemporánea se refiere a un magma tan confuso y heteróclito como es Iberoamérica que, en última instancia, carece de un estudio de conjunto ajustado a las más recientes y acreditadas técnicas históricas. Los años de estudio, reflexión, análisis, conocimientos directos, confrontación de fuentes y bibliografía, que ha empleado el profesor Chevalier para ofrecernos esta visión de conjunto, excelente y de una claridad extraordinaria, representan el triunfo de la sagacidad, la racionalidad y la más exquisita prudencia, junto a una exhaustiva información y un profundo espíritu crítico que ha conseguido, sin prisa, pero sin pausa, culminar un libro que constituye, en este momento, el cuadro metódico más moderno, claro y sistemático que podemos disponer para un conocimiento, al mismo tiempo global y pormenorizado, de las grandes líneas expresivas del acontecer histórico iberoamericano en la época contemporánea. Ante todo, este libro es el más serio y consciente análisis de conjunto de los problemas históricos del mundo iberoamericano, analizado desde el presente; la primera apertura metodológica de la especialidad histórica iberoamericana respecto a las ciencias humanas y sociales vecinas de la Historia; una lúcida proyección de orientaciones problemáticas que, sin duda, incrementará una infinita serie de campos y parcelas, al abrir racionales vías de investigación, en todos los niveles y dimensiones de la historia contemporánea iberoamericana.

El autor se ha visto obligado a librar una ardua batalla contra el límite obligado del espacio disponible; por ello ha consagrado el

mínimo posible a la primera parte (Documentación) entendida como una orientación general, y por países, de una bibliografía muy seleccionada. Lo mismo ocurre en la segunda parte (Los Hechos), reducida a una recapitulación cronológica en diagrama de tres columnas, en la cual se ordenan los hechos en razón sincrónica: en la primera, los relativos a la península Ibérica, Estados Unidos, Mundo; en la segunda, los correspondientes a México, América Central, Antillas; en la tercera, los que hacen mención a América del Sur, incluida Panamá; los hechos se encuentran sincronizados desde 1807-1808 hasta 1976-1977. Estos hechos se complementan con algunos historiogramas estadísticos, gráficos e indicadores de variables y crecimiento. Ha prevalecido, pues, el inteligente criterio del autor de otorgar el mayor espacio a la tercera parte, que en la colección se denomina, generalmente, *orientations de recherches*, pero que Chevalier ha preferido denominarla «Los Problemas», porque la índole específica de la temática que en ella se plantea, así como la misma condición de la realidad histórica caracterizadora de la región, exigía tal denominación como mucho más precisa y correcta, sobre todo, por la actual situación y estado de las investigaciones y puntos de vista problemáticos que las distintas escuelas científicas tienen planteados.

Así, pues, la peculiar índole de la materia tratada, el actual momento renovador de las técnicas y metodologías históricas y, sobre todo, los diferentes enfoques que a estas últimas otorgan los historiadores iberoamericanos, obliga a Chevalier a efectuar un extenso e importante cuadro de puntualizaciones que se refiere a las diversas interpretaciones de la historia, especialmente las que provienen del campo marxista y las orientaciones y puntos de vista norteamericanos. A partir de ellas efectúa un serio y detenido análisis relativo a los supuestos que, a su juicio, deben servir para orientar las investigaciones que se efectúen en Iberoamérica sobre su historia contemporánea; fundamentalmente: romper el estrecho e inoperante círculo de las historias nacionales y promover la atención investigadora hacia otras ciencias humanas fronterizas con la Historia, con objeto de poder proceder a cuantificar y medir, renovando la temática empírico-narrativa en la que se sigue insistiendo; postula, para ello, la aplicación del concepto instrumentado por Fernand Braudel, de «civilización» que permite hacer intervenir a las diferentes ciencias del hombre: espacios, sociedades, economías, mentalidades, consideradas como factores temporales de resistencia. Ello con el propósito de establecer fronteras interdisciplinares, conocer variables e indicadores de mentalidad, propiciar las correlaciones y proceder a los oportunos aná-

lisis de contenido y símbolos aparecidos en la larga serie de comunicación escrita.

Con una difícil —pero muy precisa— intención teórica y práctica, estudia Chevalier sistemáticamente las estructuras de un mundo, como el iberoamericano, tan amplio como diverso. Se trata de un amplísimo cuadro en el cual se apunta, junto a los más destacados estudios críticos e investigaciones, los problemas esenciales y las orientaciones que las nuevas técnicas ofrecen al historiador para un tratamiento coherente y profundo de las vigencias históricas iberoamericanas: demografía; modalidades regionales de las variables económicas, sobre todo en relación con el tema clave del crecimiento; procesos de permanencia y cambio; nuevas fuerzas sociales y económicas con sus correspondientes índices de intensidad. Si importantes resultan los puntos de vista y precisiones de carácter económico, el cuadro histórico no puede detenerse en ellos; debe tomar en consideración el tercer nivel, en el momento actual el de mayor atractivo e importancia para los profesionales de la ciencia histórica, pero de modo relevante para los que consagran su atención y especialidad en la historia contemporánea de América. Se trata, en efecto, de encauzar la atención y producir la oportuna orientación sobre los aspectos políticos, psíquicos. afectivos de los problemas humanos temporalizados. La importancia de esta temática se revela, de modo espectacular, en la que se ha otorgado a los fenómenos de conciencia nacional, descolonización, experiencias revolucionarias, aculturización, movimientos educativos, popularismo religioso, etc., que han replanteado la etnología, la psicología social y la ciencia política, sobre todo.

El problema —perfectamente analizado y puesto de relieve por Chevalier en lo que, sin duda, es la parte más importante de su obra— consiste en que todos los índices estructurales, incluso los meramente económicos, desembocan en Iberoamérica en planteamientos radicales claramente incluidos en los supuestos históricos del ámbito de las mentalidades. Por ello dedica el autor una particular atención a tan peculiar como relevante temática. Al revisar las diversas orientaciones que en dicho campo ofrece la investigación, llega a establecer su propio método de trabajo, procediendo desde el sector que ha tenido un mayor incremento y desarrollo en Iberoamérica, la historia de las ideas y los análisis de los procesos educativos, para, desde ellos, efectuar una interesante aproximación al conocimiento y profundización de las mentalidades colectivas, los criterios de comunidad política y las abstracciones de la religión, sobre todo en su interesantísima e importante vertiente popular. Precisamente, en tan decisivo sector de profundidad es donde pueden encontrarse los rasgos más pro-

fundos de la frontera entre modernidad y arcaísmo que, en buena parte, define la mentalidad colectiva iberoamericana e identifica la comunidad histórica como una refracción permanente entre tradiciones culturales y convicciones de muy distinto origen y desigual importancia.

Estamos, en suma, en presencia de un libro importante, útil al mismo tiempo para el estudiante y el profesional especializado o el investigador de temas iberoamericanos. Constituye una sistematización de primer orden, sobre la base operativa y real de lo que se ha hecho, lo que se está haciendo y lo que se puede o se debe hacer en la Historia Contemporánea de aquella región, verdadero laboratorio de incidencia profunda entre las ciencias humanas y sociales. Y significa, también, la primera vez que se extienden a Iberoamérica las nuevas técnicas históricas y se establecen para aquel sector las perspectivas renovadoras que ellas implican. El libro del profesor Chevalier puede producir una importante renovación de perspectivas en las escuelas de investigación iberoamericanas. Su pulcritud y precisión corren parejas con un profundo amor y comprensión por las tierras, las culturas y los hombres. Ello produce una aproximación de primera magnitud respecto a los problemas y un apunte —en algunos casos verdaderamente revelador— de soluciones y objetivos. Como profesor de Historia Contemporánea de América me complace felicitar públicamente por esta excelente obra a ese gran caballero e historiador que es François Chevalier.—*MARIO HERNANDEZ SANCHEZ-BARBA (Director del Departamento de Historia de América. Universidad Complutense. MADRID).*

JORGE SEMPRUN: *Autobiografía de Federico Sánchez.* Edit. Planeta. Barcelona, 1977.

Jorge Semprún por la fecha de nacimiento (1923) y el carácter comprometido de sus escritos, derivado del traumático impacto de la Guerra Civil, podría ser incluido en la llamada «Generación de Medio Siglo», época en que participa en el «Congreso de Escritores Jóvenes», organizado en Madrid en 1955-1956. Esta asociación suponía uno de los primeros intentos por parte de un grupo de universitarios y escritores que no habían hecho la Guerra Civil para imponer una crítica más racional y científica de la ideología oficial. Algunos de los componentes de esta «Generación de 1950» aparecen en las

páginas de *Autobiografía de Federico Sánchez:* Juan Goytisolo, López Pacheco, Angel González, Sastre, Sánchez Ferlosio, Gil de Biedma. Desde el punto de vista del exilio lingüístico la obra de Semprún, como la de Michel del Castillo, Arrabal, o Agustín Gómez Arcos, pertenece al grupo de españoles exiliados que hicieron del francés su medio de comunicación literaria.

La autobiografía es el género que mejor se aviene a la recuperación de la identidad historicosocial y psicológica, imperiosa necesidad de indagar en un pasado que no ha sido absorbido enteramente. Este es el género elegido por Semprún para configurar estéticamente el problema de la alienación.

El exilio del autor, la entrada en el Partido Comunista en 1941, la experiencia en el campo de concentración de Buchenwald (1943-1945) son las vivencias que marcan hitos en la larga carrera del activista Semprún. El progresivo apartamiento de los inoperantes métodos seudorrevolucionarios del PCE frente a la realidad española terminan con su expulsión en 1965. La autobiografía de Semprún supone un enfrentamiento con la coherencia o incoherencia de sus acciones pasadas, salvando ese pasado por identificación con el presente, o rechazándolo en virtud de las nuevas valoraciones que el presente aporta. Autobiografía, pues, que no sólo funciona como reconstrucción, sino como interpretación: «Hay que asumir lo que uno ha sido. Unos han estado en el Frente de Juventudes, o han asistido a los Cursillos de Cristiandad, pongamos por caso, antes de hacerse comunistas. Y yo he sido un intelectual estalinizado. Hay que saber que lo he sido y tengo que explicar por qué lo he sido... No me olvido de mi propio pasado» (p. 19).

La autobiografía es un género poco cultivado en la literatura española, quizá por el miedo del español a la exposición abierta de su intimidad, de su «preciosa individualidad». Por otra parte, es evidente que los testimonios personales de carácter político heterodoxo, como el que nos ocupa, no pudieron ser publicados en España durante la dictadura franquista. La desaparición física del Caudillo ha provocado un lógico florecimiento de la crónica como parte del proceso de recuperación psicohistórica por el que atraviesa el país desde 1975. El trauma de la Guerra Civil ha dado lugar a una serie de documentos y obras de ficción en las que el autor adopta la forma autobiográfica como medio de aprehensión de su fragmentado vivir histórico. *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea (primera edición española, 1951),

---

(1) «The object is not so much to tell others about oneself as to come to terms with oneself, not necessarily explicitly and morally, but simply by grasping oneself as a whole.» Roy Pascal: *Design and Truth in Autobiography*, Londres: Routedge Kegan Paul, 1960, p. 59.

es una de las primeras obras de posguerra en que se lleva a cabo la investigación dialéctica de la realidad o elemento sociohistórico mediante la proyección del problema subjetivo, síntesis de crónica y confesión que da tono a esta trilogía. Semejante intento de comprensión de la paradójica realidad histórica española ha llevado a autores contemporáneos a Semprún a la indagación autobiográfica como explicación del fenómeno humano de aquellos que de niños sufrieron los devastadores efectos del conflicto civil. Ejemplos de esta tendencia serían *Primera memoria* (1960), de A. M. Matute, *Tiempo de silencio* (1962), de Martín Santos, y *Señas de identidad,* de Juan Goytisolo (1966).

Los personajes de toda la obra de Semprún encarnan la problemática de la búsqueda de las coordenadas personales e históricas del propio autor (2), según se comprueba en *Soledad,* una de sus primeras piezas literarias: «Sin duda mi experiencia real de la resistencia francesa, del campo de concentración, nutría esa proyección imaginaria en el porvenir. Pero el personaje central de la obra, Santiago, era en cierto modo la primera encarnación imaginaria de Federico Sánchez» (p. 100). Paradójicamente, la resurrección del militante revisionista que de Federico Sánchez hace Santiago Carrillo en su libro *Mañana, España,* en 1974 lleva a Semprún a revivir el nombre oficial de Federico Sánchez.

A pesar de las reiteradas declaraciones de que esta autobiografía no es una novela (pp. 9, 184, 220, 221, etc.), *Autobiografía de Federico Sánchez* constituye un relato novelesco, ya que el proceso de experimentación de lo que se imagina experimentar le confiere a este texto la categoría de ficción (3). La obra autobiográfica no sólo reproduce sentimientos y pensamientos, sino que interpreta la experiencia personal del autor, el cual nos da su visión de la realidad entendida como una totalidad que lo enmarca y que él también contribuye a crear por medio de su testimonio escrito: «Al fin y al cabo, no estoy escribiendo la historia del PCE, ni la biografía de Carrillo, estoy escribiendo la autobiografía de Federico Sánchez. Bueno, su autobiografía política, de un corte bastante victoriano, dicho sea en verdad: ni los sueños, ni

(2) «A mí lo del desdoblamiento nunca me ha molestado, porque el problema de la identidad es uno de mis más graves problemas desde siempre, no sé realmente quién soy. El hecho de haber salido muy joven al extranjero, de haber tenido muy joven la necesidad o la posibilidad o el placer de trabajar clandestinamente en la Resistencia francesa, de haber vivido siempre con otras identidades, me ha marcado mucho.» Declaraciones de Semprún a Rosa Montero, *El País semanal,* 29, 30-9-1977, p. 6.

(3) «Experimento lo que imagino experimentar, pero porque primero es necesario que imagine experimentar lo que experimento. Por tanto, el valor psicológico de la autobiografía no impide para nada considerarla como una novela, y recíprocamente este aspecto novelístico no disminuye este valor y la lucidez que él supone.» Jean Pouillon: *Tiempo y Novela,* Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970, trad. de Irene Cousien, p. 48.

la sexualidad, ni las obsesiones de Federico Sánchez figuran en este ensayo de reflexión autobiográfica, como no sea de soslayo, en alguna chispa de la memoria que un atento lector distinga de tarde en tarde» (p. 270). El subjetivismo, típico de todo relato autobiográfico, es superado dialécticamente en tanto en cuanto el héroe de esta crónica problematiza el conflicto del individualismo burgués y el transindividualismo histórico de la lucha de clases, según nos declara el personaje: «Además, el tema de las relaciones del intelectual con el partido, y más ampliamente con el movimiento obrero general, es uno de los temas fundamentales de este intento de reflexión autobiográfica» (página 16).

Más que la realidad del mundo como proyección de la subjetividad se trata en este relato de la comprensión de la realidad, comprensión que se efectúa por la descomposición de la memoria, primer paso hacia una totalización objetiva, fin último de la obra, ya que escribir es, entre otras cosas, seleccionar, ordenar, componer. La memoria recuenta y decanta manteniendo una relación lógica entre las partes, como se comprueba en la organización cíclica del capítulo III que se inicia y concluye con el recuerdo de Simón Montero, así como la ilación que temporal y temáticamente coordina los ocho capítulos de la obra, o la afinidad cíclica entre el capítulo primero y último, ambos titulados, «Pasionaria pide la palabra», motivo central de la autobiografía. Los sucesos históricos, íntimamente relacionados con las dudas y problemas de conciencia del personaje que marcan los hitos dominantes de la reconstrucción del pasado son: *a)* 1959, fecha de la detención de Simón Montero, encarcelamiento que provoca en Federico Sánchez un sentimiento de solidaridad. Esta fecha corresponde igualmente a la Huelga Nacional Pacífica, símbolo bajo el que se desarrolla el comunismo de Semprún; *b)* 1964, año de la reunión del Comité Central en que se discute la desviación de Federico, personaje que reflexiona ante la mirada de la Pasionaria (p. 335); *c)* expulsión del Partido Comunista en 1965 (p. 67).

La transición del presente a los incidentes del pasado se realiza mediante distintos tipos de relaciones, entre las que se podrían destacar: *a)* Evocación afectiva. La ausencia de Simón Sánchez Montero en 1964 constituye la base del capítulo II, «Concepción Bahamonde, número cinco», lugar donde Federico Sánchez establece un tipo de vínculo espiritual con el amigo encarcelado. El dueño de esta casa al relatar a Federico Sánchez sus experiencias en los campos de concentración provoca un diálogo que el autor narrador utiliza para informar al lector de su experiencia en Buchenwald (pp. 238-239). En otro caso la celebración de la Diada en Barcelona el 11 de noviembre de 1977 pro-

yecta al personaje al recuerdo de los distintos viajes clandestinos hechos a España en los cincuenta (pp. 54-66). En lugares santanderinos visitados en 1975-1976 nos evocan la infancia del personaje mediante una memoria que, a falta de testimonios materiales, se apoya en la nostalgia para aprehender el pasado (pp. 303-328). *b)* Sensitivo. El enlace temporal entre distintos pasajes secuencias se verifica mediante la alusión a los sentidos. Un banco de piedra en la calle Serrano sirve para transportarnos con el recuerdo a ciertos incidentes ocurridos en 1956 (p. 43); la cafetería Béisbol traslada al personaje a vivencias pasadas con Simón Montero (p. 46), y un destello de las gafas de este compañero sirve para enlazar con episodios pasados: «Miró a Simón y él también me miraba, refulgió un rayo de sol en los espesos cristales de sus lentes. Aquel destello luminoso me recordó algo confusamente. Pues sí, claro. Muchos años antes, en 1956...» (pp. 78-79). A veces el sonido de las palabras es el instrumento que vehiculiza la transición al pasado: «"Cinco Rosas" y "Carabanchel", en cierto modo, espontáneamente, por la propia resonancia del lenguaje, te proyectaban, te estrellaban, contra ese muro gris y sangriento del pasado» (página 33). *c)* Documental. Como sabemos, *Autobiografía de Federico Sánchez* ha sido escrita para oponer la memoria histórica o testimonial a la memoria ideológica de Santiago Carrillo (p. 241). Por esta razón la prueba documental juega un papel fundamental en la reconstrucción de los hechos pasados y así, por ejemplo, la lectura de *Nuestra Bandera,* de 1947, sirve al narrador para revivir no sólo la actividad política de este año, sino la de la década de los cincuenta (p. 83).

En el funcionamiento del recuerdo entran a formar parte una serie de factores conscientes e inconscientes que dificultan una categorización exhaustiva del complejo proceso de la rememoración en este texto. El propio narrador se refiere a la operación retrospectiva de la recordación en estos términos: «La memoria, ya se sabe, es como una *babuschka,* una de esas muñecas rusas de madera pintada que pueden abrirse y que contienen otra muñeca idéntica, más pequeña, y otra, y otra más, hasta llegar a una última de talla diminuta, que ya no puede abrirse» (p. 226).

En cuanto al nivel de la narración habría que apuntar que en el discurso que el personaje Semprún (real) presta al personaje Federico Sánchez (imaginario) —«Dejemos hablar a Federico Sánchez a sus anchas», p. 270— predomina la forma del pronombre «yo» implícito o sujeto de la enunciación frente al confesional «tú» o anti-yo. Tanto los personajes como el autor-narrador participan del carácter imaginativo que le otorga el hablante implícito o conciencia estructurante. A veces el autor interrumpe la narración para establecer la pa-

ternidad del texto: «Esto lo he escrito yo, muchos años antes de ser Federico Sánchez» (p. 18). A la objetividad del relato o narración histórica en los tiempos imperfecto, pretérito con el pronombre «él» se superpone la subjetividad del discurso en el tiempo presente, plano cuya nota emocional se impone en la narración: «(pero no me digas que vas a seguir hablando así, en ese tono de narrador impersonal, como si sólo fueras el cronista de este viaje)» (p. 302).

Respecto al lenguaje habría que señalar que la autobiografía no sólo supone el intento de comprensión de las coordenadas personales que determinaron cierta conducta, es decir, la intencionalidad histórica en el pasado, sino la desmitologización de las alienadas formas de expresión que apoyaban la ideología de la retórica comunista, según nos descubre el propio personaje al examinar los primeros números de *Cuadernos de Cultura* correspondientes a la década de los cincuenta (pp. 20-22). La dialecticidad o diálogo entre los textos pasados y presentes es uno de los principios que caracterizan el proceso de desacralización ideológico-literaria de *Autobiografía de Federico Sánchez:* «La entrada de Concepción Bahamonde te esperaba, desierta, a mano derecha, en el silencio cálido de junio

(ahora, muchos años más tarde, de noche también, pero en otro lugar, me extraña que el silencio aquél, de aquella noche de junio, me haya salido cálido; es decir, que me haya salido, por sí solo, por la mera inercia del lenguaje, haciéndose, escribiéndose, ese calificativo sorprendente, tan poco apropiado ¿por qué *silencio* y *cálido* juntos, mezclados, superpuestos?») (pp. 49-50). La confrontación y crítica de textos literarios pasados incluye el poema lírico estaliniano «Canto a Dolores Ibárruri», compuesto por Semprún en 1947, y el poema a la muerte de Stalin (páginas 144-145). Respecto al simple informe del activismo político la reproducción de un texto de 1960 sobre el «sistema de contactos» ofrece un ejemplo de un lenguaje en que el narrador desde el presente califica de farragoso, «con sus dejos de jerga triunfalista» (p. 205).

La enajenación lingüística del propio Semprún, así como la de muchos dirigentes del PCE, son producto de un subjetivismo ideológico que al eliminar todo análisis objetivo tergiversa la comprensión dialéctica de la realidad: «Las voces y los rumores de la realidad social fueron amplificándose para mí, hasta hacerse ensordecedoras, hasta acallar el runruneo beatífico de nuestro discurso ideológico, cada vez más desfasado de la realidad. Había que elegir entre la realidad del discurso y el discurso de la realidad. Elegí este último...» (p. 20).

Autobiografía de Federico Sánchez es una crónica de la actividad literaria de Semprún, escritor exiliado y bilingüe. Este relato nos va

descubriendo los motivos, fundamentalmente políticos, de su inspiración literaria. Por ejemplo, del entusiasmo de la huelga de Bilbao surge la pieza *Soledad* en 1948 (p. 94); *El largo viaje* es fruto de la solidaridad con el encarcelamiento de Simón Sánchez (p. 290), y *La segunda muerte de Ramón Mercader* es un relato inspirado en la visita de Semprún a La Haya en 1966, lugar donde se encontraba la Legación Española en la que trabajó su padre durante la Guerra Civil. Un ejemplo de ficción dentro de la ficción lo constituye la obra *Palacio Ayete,* cuyo personaje Juan Lorenzo Larrea, otro desdoblamiento de Jorge Semprún, ve su acción política modificada por el desarrollo de la historia: «Pero estoy en San Vicente de la Barquera, en una taberna del muelle, frente a la perspectiva del puente de mi infancia, el sol de agosto, en 1975, y acabo de decidir que Lorenzo e Isabel vendrán a almorzar aquí, en el próximo capítulo de la novela que estoy y que todavía no sé que nunca terminaré, porque la realidad de la muerte de Franco vendrá a truncar, y no lo lamento, la ficción de su asombroso asesinato y de su no menos asombrosa resurrección» (p. 323).

La frustración final de Semprún se proyecta a su personaje Juan Lorenzo Larrea, *alter ego* de Semprún *«de veintiséis años de edad, soltero y solitario, recorrido hasta el fin el camino de la desesperanza, andado ya el camino de la certidumbre cegadora del fracaso de la Revolución, hoy, huérfano ya de todos nuestros pequeños dioses tutelares que se volvieron; ídolos sangrientos»* (p. 322). Esta desilusión es semejante a la que el autor-narrador expresa en las páginas finales ante el discurso de la Pasionaria: «Está hablando en nombre del Espíritu-de-Partido, el sacrosanto Espíritu-de-Partido. Está diciendo que sólo sois, Fernando y tú, «intelectuales con cabeza de chorlito». Y esa frase gira en el hastío asqueado que te invade» (p. 342).

Autobiografía de Federico Sánchez constituye, pues, una exploración histórica como forma de conocimiento autocrítico, es decir, como compromiso del autor hacia sí mismo, su clase y la sociedad. La frustración final del personaje no supone ni traición a una ideología ni desesperación, sino la fructífera recapitulación biográfica de una aventura personal e histórica que esperanzadoramente se abre hacia la búsqueda de una más justa adecuación entre la ética y la práctica.

José ORTEGA (University of Wisconsin-Parkside Kenosha, Wisconsin 53140. USA).

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

UN LUIS PASTORI AL DIA Y EN SU RIO

Cuando en el prólogo de la anterior recopilación de la poesía de Luis Pastori, *Hasta la fecha* (1), aludía Angel Raúl Villasana a las opuestas opiniones, por una parte, de los críticos que han creído advertir ciertas raíces andalucistas en la obra del venezolano, y, por otro lado, de aquellos que «vuelven inquisitivamente la mirada hacia los campos adustos de Castilla», nos colocamos resueltamente en el bando de los primeros.

Aparte de la habilidad entre popularista y barroca, de la fluidez, la torrencialidad y la gracia expresiva de Pastori, ciertamente más identificables con una señalada corriente de la tradición poética andaluza que con la de Castilla, ni en los más graves pasajes de su escritura (2) logramos dar con la citada adustez, *desde el punto de vista expresivo,* que configura la sobriedad, característica en el tiempo, de muchas voces castellanas (desde luego, no de todas).

Borges ha hablado alguna vez de que lo que da el logro del poema, y de la poesía, es una especie de «respiración» sostenida, no forzada y consecuente consigo misma. Si ello es así cabe sin duda atribuirle esa virtud a la poesía de Luis Pastori, nunca abandonada por una dotación y un manantío verbales que, tanto en sus creaciones más líricas y lúdicas como en las más dramáticas y penetradoras pueden advertirse con igual claridad. Por hablar juntamente de libros y de poemas sueltos, no son menos abundantes la citada —y excelente— «Elegía sin fin» o la reciente «Transmigración de Pablo Neruda» que el «Paréntesis en zoología para represar la palabra amor», el fragmentado romancero de «Toros, santos y flores» o las décimas de «Tiempo de glosa».

Así, pues, reiteramos nuestra disensión en cuanto a que existan dos claras vertientes expresivas de la poesía pastoriana, puesto que consideramos la preeminencia del elemento de fondo, esa «respiración» (dictada en este caso por la fluidez y la abundancia) sobre la diversidad de los temas. Y ello nos lleva a impugnar especialmente la diferenciación establecida de modo radical por Luis Beltrán Guerrero en su texto acogido por la presente edición de *Hasta aquí me trae el río* (3).

---

(1) Caracas, 1964.
(2) Por ejemplo, en «Elegía sin fin».
(3) Fundación «Eugenio Mendoza». Caracas, 1977.

Como tal selección o antología, las novedades incluidas por el libro que nos ocupa vienen dadas por los siguientes títulos representados, y publicados después de «Hasta la fecha»: *Tiempo de glosa* (Madrid, 1967), que es una colección de treinta y seis décimas, primorosamente impresa y seguramente bastante anterior al año de edición; *Trofeos de casa* (Caracas, 1970), porticado por Pablo Neruda en Isla Negra y en el 68...

> *Son los sencillamente*
> *trofeos de Pastori, los de Luis,*
> *las vigas y bigotes*
> *del poeta, los umbrales, las rejas,*
> *el pan y los caballos,*
> *la colectividad de la hermosura...,*

y *Poetas,* de 1975, editado en Milán por Sergio Tosi y donde, aparte la sabrosa evocación de Neruda visto en un prisma de ciudades antípodas y meridianos universales, nos llama la atención el sólido «Itinerario de León de Greiff», evocado el gran poeta colombiano, *«el félido más grande quizá del Nuevo Mundo»,* en rigurosos, cortantes cuartetos alejandrinos y rimados.

Una curiosa incorporación de *Hasta aquí me trae el río* es la de los cinco prólogos que abrieron previos poemarios de Luis Pastori, y que corresponden a los venezolanos Andrés Eloy Blanco, Angel R. Villasana y Alberto Arvelo Torrealba, al argentino Francisco Luis Bernárdez y al chileno Pablo Neruda.

La obra del poeta de Aragua (economista y bancario como Eliot, como Wallace Stevens, como, hoy y en España, el antequerano José Antonio Muñoz Rojas y el granadino Rafael Guillén), queda bien transparentada en esta nueva antología, naturalmente más completa, por más nueva, que las anteriores, incluidas la servocroata, prologada por Radivoje Pasic y traducida por Dubravka Brili (4), la francesa de Pierre Seghers, que prefació y tradujo Paul Verna (5), o la italiana cuidada por Marisa Vannini (6).

Desde aquel remoto «15 poemas para una mujer que tiene 15 nombres», del cuarenta y dos, título que, con los que de Luis Pastori le siguieron, se atiene a los rigores clásicos devueltos a actualidad en aquel momento por su grupo generacional, el poeta venezolano tampoco ha dejado de abrir ojos y oídos «a las últimas voces de los más diversos países y de las más distintas culturas» (Bernárdez). El fondo

---

(4) L. Pastori: *Renesansa Samoce.* Helikon, Belgrado, 1973.
(5) L. Pastori: *Poémes.* París, 1966.
(6) L. Pastori: *Tempo di poesia.* Maia Siena, 1974.

tradicional prevalece en su poesía, pero ésta sabe vestirse, cada vez que lo aconsejan el tema o el tratamiento, de ecos y acentos, de técnicas y maneras contemporáneas. Consecuencia de ello (o la mayor consecuencia) es el curso de una obra siempre en marcha, siempre atenta y siempre considerable.—F. Q.

JULIO E. MIRANDA: *Maquillando el cadáver de la revolución*. Cuadernos de Difusión. Fundarte, Caracas, 1977.

Pasárselo verdaderamente bien, divertirse en el mejor sentido de la palabra, con un libro de poesía, no es cosa que nos ocurra todos los años. Sobre todo si el gozo de la diversión queda respaldado, como en el caso de esta entrega, por una copiosa descarga de sanción crítica y de sabiduría constructora; mejor sería decir que, sin tales sanción y sabiduría, aquel gozo quedaría frustrado o incompleto.

Ecos surrealistas, líricos yacimientos invisibles pero detectables (y, de pronto, aflorantes un momento), camiones de ironía, escépticos trallazos sociopolíticos, son elementos de este combinado válido y disolvente del cubano Julio E. Miranda (La Habana, 1945), que se quedarían sólo en eso, en elementos interesantes, sueltos y dispares, si su manejo por parte del poeta no los convirtiera en otra cosa, en la que son: resueltamente, en poesía.

El poema 23, «Mueren como moscas», puede cifrar por sí solo la poética del libro, su explosiva e indiscriminable mezcla de arrollador choteo, de crítica punzante y de un «dolorido sentir» lo suficientemente púdico como para trocar bastantes ayes en simpática diversión y que sigan siendo perceptibles.

La extraña y poderosa lírica del poema 3, así de breve:

Amanece: sin sentido
voy
        suena entre olivos
la antigua fábrica del jazz,

o el antiliterario regocijo a pierna suelta del poema 8, con sus imaginativas y libérrimas jitanjáforas y descomposiciones verbales en clave de burla:

he aquí otra funtuosa suente ilusminada
cláspitos suáseses íchipus arísitis ajames
joycediendo dedico
                                        quel plaisir!
viérteme vino vavernero vinhóspito,

son otras tantas estimulantes claves de *Maquillando el cadáver de la revolución,* donde, mensajes aparte, un furioso frescor conectado a muy vivas realidades jóvenes del mundo (del de las letras y del que no) se suma a una destreza técnica de primera mano y a ese humor rico, al encantador cachondeo desatado pero comprometido a su manera, que nos hacen largamente agradecible la lectura de estas páginas de Julio E. Miranda.

Páginas en las que —y tal vez sobre todo— centellea el equilibrio de ese arduo ayuntamiento de inocencia y destreza, o llámeseles espontaneidad y técnica, donde, al menos para uno, y con mayor convicción cada día que pasa, reside o subyace lo mejor de cuanto entendemos por arte creativo.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID-20).*

CARROLL B. JOHNSON: *Matías de los Reyes and the craft of fiction.* University of California Press, Los Angeles, 1973, 309 pp.

El autor de este valioso estudio define el lugar que ocupa en la historia de las letras y en la historia de la cultura un escritor olvidado y, por cierto, «de tercer orden», Matías de los Reyes (1581-*post* 1641). Su tarea era ingrata, pero meritoria y hasta necesaria. ¿Cómo podríamos medir las cumbres de las pirámides si no partiéramos de su base? ¿Cómo podríamos valorar a Cervantes, Lope de Vega y Góngora si no contrastáramos su relieve con un típico Matías de los Reyes que escribe a ras de tierra?

C. B. Johnson relata la vida mediocre de ese humilde escribano de provincia. La bibliografía era escasa. Pero la completa el autor con documentos que halló en el Archivo de la Academia de la Historia, especialmente la *Información* (1681) de limpieza de sangre de un nieto de Reyes. Luego examina la obra, la cual sigue los caminos trillados de las letras en aquel tiempo: comedias, escritas antes de 1622, y una prosa mixta que abarca novelas (italiana, pastoril, morisca, neobizantina, picaresca), sátiras y diálogos al modo de Luciano, discursos didácticos, muchas veces sobre puntos de teología, y, por todas partes, fuertes dosis de doctrina moral algo elemental.

El método seguido y la orientación general del trabajo siguen las pautas de Américo Castro y su escuela: «La literatura existe como una coexistencia infrangible del autor, de lo escrito y sus lectores»; la vivencia propia de los conversos en la edad conflictiva tuerce su ex-

presión escrita, dando un carácter *sui géneris* a casi toda la literatura española del tiempo y afectando para siempre el comportamiento social y espiritual de los españoles.

Matías de los Reyes era cristiano nuevo —y por nuevo, no menos cristiano.—Sería biznieto de esos judíos que, en su gran mayoría se convirtieron a la ley de Cristo en 1492. Desde el primer bautizo en la familia los judíos intentan y logran borrar lo que consideran como estigma y se asimilan al resto de la población, en la cual ya abundaban descendientes de los conversos de fines del siglo XIV y de la primera mitad del siglo XV. Se casan con cristianos viejos (más o menos auténticos) o con miembros de la nobleza (cuya limpieza de sangre suele ser dudosa): su dinero facilita la operación. Algún que otro hijo o hija de la familia entra en la Iglesia para proteger a los suyos desde una Orden intangible, desde una canonjía —a veces comprada— o desde el mismo Santo Oficio. Pocos quedan en su aldea de origen, en cuya iglesia cuelga el sambenito de algún abuelo. La mayoría se pierde en la muchedumbre anónima de las ciudades de crecimiento reciente, como Madrid, Sevilla o Lisboa. Muchos cambian el nombre sospechoso del padre o de la madre. Los que sufren discriminaciones al pretender cargos oficiales se ayudan mutuamente en la medida de lo posible con testimonios falsos en los procesos de limpieza de sangre; pero sus peores enemigos son los cristianos nuevos asimilados antes que ellos, que ostentan una ortodoxia puntillosa. No se puede hablar de *una* mentalidad propia de la «casta»; pues varía con el lugar —aldea o ciudad—, con el tiempo —la generación, el período en el siglo—, con el grado de «mestizaje», con el oficio, con la clase social, etcétera. ¿Qué tienen de común el amargo Fernando de Rojas, el reformador optimista Luis Vives, la militante Teresa de Avila, el misántropo Mateo Alemán, el arrogante Conde Duque de Olivares... y el mediocre Matías de los Reyes?

Este nació en Borox y se dice madrileño; se llama Galán y firma con el nombre más «católico», Reyes, de su madre. Aspira a un cargo oficial y logra el de escribano. Se dedica a las letras para hacer méritos y conseguir una reputación pública, ese «honor» que le permita poner un «don» delante de su nombre. Cultiva con un acierto dudoso amistades útiles. Un hijo suyo, que sigue sus pasos en la profesión, llega a ser nada menos que administrador de rentas y acaba su vida siendo alcalde mayor de Córdoba. Un nieto suyo será canónigo de Sevilla a fines del siglo.

La historia de la familia Galán-Reyes ofrece un buen ejemplo de la asimilación de los cristianos nuevos. Bien se puede decir que la edad conflictiva cesa hacia 1650 —aunque numerosos casos aislados

jalonan su desaparición paulatina—. No se ha de olvidar tampoco que los reinos de Aragón y de Portugal no siguen la misma jurisdicción que el de Castilla, y que los países cantábricos son exentos del morbo. En la misma Castilla tan sólo es agudo el problema en las clases medias, parte ínfima de una nación en la que predominan cuantitativamente los eternos olvidados, los «destripaterrones carpetovetónicos».

Para la historia de las mentalidades habría que tener en cuenta las nociones de limpieza de sangre y de honor, pero tales como surgen de la infraliteratura. Pues las obras superficiales adocenadas y mediocres implican una red compleja de corrientes ideológicas mucho más ingenuamente que las obras maestras, que sacan su jugo esencial de las profundidades de la mente humana, de los arcanos del yo colectivo. Necesitamos otros estudios del tipo del de C. B. Johnson. Ahí la erudición no ahoga la amplia visión de lo que ha sido el siglo de oro, y tampoco las teorías al uso imponen su marco a los datos hallados por la erudición.

LA COMEDIA DESDRAMATIZADA

Reyes preparó para la publicación seis comedias en 1622. Escribe también un auto «al nacimiento de Nuestro Señor», fechado en 1624. Entre las comedias, dos son religiosas, dos de enredo y dos novelescas.

Reyes dice: «Las comedias de Lope son norma de las mías.» Pero su visión, dramático-novelesca, de la vida, recuerda más bien la de Tirso (de quien dice que es amigo suyo), pues ofrece el mismo rasgo estructural: como la vida, la comedia es una serie no de lances, sino de episodios, los cuales no son cumulativos, sino convergentes hacia la muerte, hacia el desenlace, y la serie va acompañada con historias o relatos retroactivos, largos y adornados. Pero la diferencia más obvia entre Tirso y Reyes es que el «carácter» de los personajes de éste apenas se desvía de su «empleo» (en el sentido técnico de la palabra): típicos galanes, graciosos, barbas; típicas damas y criadas. Otra diferencia es que la tesis edificante implícita en el desenlace no intenta enmendar la posición ideológica o la mentalidad del público, como tantas veces sucede en Tirso —enemigo acérrimo de la idolatría amorosa—. Reyes se contenta con reproducir los lugares comunes que deleitan a las clases medias. Por ejemplo, el honor procede del mérito, y no sólo del linaje; los amores son locuras preconyugales; el galanteo es una iniciación ritual, un aprendizaje imprescindible de los jóvenes cultos de los dos sexos; en este mundo hay que desconfiar de las apariencias; en esta sociedad todo es engaño a los ojos: caballeros

y damas tapados unos con capa otras con manto, disfraces, cambios de identidad, alucinaciones provocadas por la magia, etc. ¡Tedioso conformismo! Reyes no tomaba en cuenta ese suplemento de alma del vulgo fiero español, que hay que alimentar con ensueños, ilusiones, utopías, y representaciones de mundos no probables, tan sólo posibles. La moral de Reyes sólo podía satisfacer escribanos y pazguatos de la misma ralea. Siendo el libre albedrío un resorte positivo en el destino del hombre, Reyes se olvida de él en su mecánica dramática, en la que intervienen tan sólo el azar, la casualidad y la increíble coincidencia de la voluntad individual con las normas sociales. Pues toma al hombre por un personaje de teatro.

En esos rasgos comunes de las seis comedias de Reyes, C. B. Johnson ve una manifestación literaria de la situación en el mundo de los cristianos nuevos. Creemos que esas actitudes son características de toda la clase media española por aquellos años, y no sólo de su espina dorsal, «la casta». Y de los que, como Reyes, hablaban en nombre de esa burguesía enfermiza no resistieron las torsiones ideológicas que en nombre de una ortodoxia seudocristiana y seudocaballeresca se infligió a sí misma con un sadomasoquismo tradicional y secular.

EL CURIAL DEL PARNASO

En esa obra miscelánea, fechada en 1624, alternan seis *novelle* al modo italiano con seis sátiras, de tipo también italiano (los *Ragguagli* de Boccalini); cierta coherencia exterior resulta de las cartas a modo de avisos morales que dirige el curial, es decir, el escribano, de Apolo al amigo lector, a quien califica de «Vuestra Merced». Reyes no consigue dar unidad a tanta materia y tanta forma discrepantes. Pero no le falta la pericia técnica. Plagia sus modelos con la mayor «escrupulosidad», moderniza las circunstancias y, siendo necesario, hispaniza el relato o la sátira. El propósito moral siempre precede a la fábula, que no es sino su ilustración. El narrador omnisciente precipita al lector en una maraña inextricable, multiplica las pistas falsas en ese laberinto lúdico, deja que sus personajes presenten de los mismos acontecimientos versiones subjetivas o erróneas, al final toma la palabra para solucionar triunfalmente el enigma. Mientras tanto ha acudido a los procedimientos tradicionales, por ejemplo, la trenza de hilos lógicos y cronológicos, la «suspensión de ánima» provocada por la ruptura deliberada de uno de los hilos, las vueltas atrás para explicar situaciones fantásticas descritas *in medias res*, la convergencia de todas las intrigas en un final feliz. El lector se siente arrebatado de su propio presente vivido, y encerrado en un mundo limitado del todo

artificial, pero confortable y coherente, un lugar de evasión en el que su imaginación se encuentra a gusto, una utopía bien ordenada tan superior a esta sociedad suya, sin rumbo y sin futuro. Desde su Parnaso achatado, Reyes alienta al buen burgués, robustece sus principios y creencias cotidianas. Le repite que el matrimonio es inquebrantable sacramento, que la mujer ha de someterse con humildad al hombre, pues Dios lo quiso así; que las hijas han de casarse al gusto de su padre; que los poderosos viven en una miserable inquietud, un constante peligro, y que el hombre «cortés» perdona con magnanimidad las ofensas: al fin y al cabo la virtud viene siempre premiada y el vicio siempre castigado.

Con una total ingenuidad y una hipocresía inconsciente, la literatura de la clase media se pone al servicio de un nuevo «orden moral».

EL MENANDRO

Esta novela neobizantina, fechada en 1630, propone implícitamente al lector otro modo ideal de situarse en el mundo sin plantearse problemas de conciencia y sin asumir responsabilidades. Heliodoro y Aquiles Tacio, traducidos al castellano, ofrecen a Reyes las pautas formales de ese tipo de relato. Ya en 1604, Lope de Vega, con el *Peregrino en su patria,* aislaba a los personajes, los alejaba de cualquier preocupación social y espiritual (el nombre personal «nosotros» —comunidad y comunión— es escaso en ese subgénero), los mostraba enteramente absortos por sus relaciones mutuas, sus intrigas de poca monta y su chismografía. La novela neobizantina es el fruto seco de la doctrina imperante del desengaño.

El casto Menandro huye de las solicitaciones impetuosas de una madrastra enamorada, y nos cuenta el periplo suyo, marcado por muy poco heroicas hazañas. El marco utilizado es el de la comedia: tres jornadas. Los relatos se engendran unos a otros según el procedimiento hoy llamado del *enchassement:* la novela autobiográfica viene interpolada por una novela semipicaresca, la cual da lugar a una novela pastoril, *etc.* Con ese sistema, resulta que el pícaro, que es un embustero, maleante, seductor, puede contar sobre la protección y la ayuda del muy virtuoso Menandro. C. B. Johnson muestra la razón de ese disparate. Ese personaje deja de ser «pícaro» para convertirse en «gracioso», la figura del donaire propio de la comedia; y las pillerías de ese hazmerreír no son crímenes contra la sociedad o contra la moral divinas, sino burlas literarias, imaginadas tan sólo para provocar la risa. También nota el perspicaz comentarista que, mientras que

en el *Persiles* (1617), la novela neobizantina de Cervantes la misma invención poética seleccionaba los recursos técnicos que necesitaba, en el *Menandro,* al contrario, la fábula es producto de la mecánica del subgénero y viene a ser como la ilustración sistemática de sus procedimientos arquetípicos.

PARA ALGUNOS (1640) O LA LITERATURA DE CONSUMO

Quedaba otra combinación posible de la literatura en boga. A la comedia y a la novela se podían añadir discursos aclaratorios sobre temas intelectuales muy debatidos en el momento. Para satisfacer el gusto de la clase media (y medio culta), Pérez Montalbán, siendo librero, inventó una fórmula, la de su *Para todos* (1963). Le imitó siete años más tarde Reyes en su modesto *Para algunos.* Ahí presenta, bajo una forma compendiosa y cómoda, lo que ha de saber un «lector discreto» y lo que ha de agradar al «vulgo». Como nuestro hombre no quiere tomar riesgos, toma su material en la biblioteca de un personaje a quien imagina para ese papel: el Cura. Pero recae en un defecto constante de la infraliteratura. Limita el alcance del texto reduciéndolo a dos sentidos, el literal y el alegórico-moral, y dicta al público cómo lo ha de entender y cómo lo ha de aprovechar. El *Para algunos* es un libro cerrado sobre sí mismo, sin ventanas, sin horizontes. Otra vez la técnica literaria ha ahogado la invención poética, y se queda paralizado el ingenio del lector, hipnotizado.

Tampoco responde el libro al propósito del autor. Reyes enseña a veces lo que no entiende. Es el caso de su discurso sobre el hado, la fortuna y la providencia divina en relación con el libre albedrío; la función de éste se le escapa. Pero sí que es buen libro, lleno de datos para el historiador de las mentalidades. Ahí las opiniones pasan por auténticas ideas; ahí los conceptos útiles se confunden con verdades absolutas; ahí las creencias y las supersticiones van mezcladas con las bases de la fe; ahí no se distinguen la doctrina y el dogma. Y se monta todo un tinglado ideológico sobre la arena de un pensamiento confuso. Abundan las contradicciones, escasea la virtud poética que permitiera al lector sacar de la obra alguna que otra indicación para orientarse en el laberinto de su vida. Pero ¿qué se puede esperar de un escritor tan ramplón (y de estilo tan torpe)? Oigámosle:

«¿Qué creéis que hacen los escritores de hoy? No pueden ocuparse en más que tejer guirnaldas de varias flores: esto es, de muchos volúmenes hacer uno, según el sujeto que eligen, con lo cual hermosean, adornan, dilatan y facilitan la materia, la cual facilidad consiste de

ordinario en el hablar familiar, como más común y más entendido. En lo cual, y en la elección, consiste la excelencia y felicidad del acierto, cuyo trabajo excede a todo estudio, porque esto se hace cogiendo de los ajenos escritos algunos pensamientos, cuadrándolos con hermosura y decoro a los suyos; no se puede negar que es una novedad maravillosa de ingenio digno de estimación y premio.» *(Para algunos.)*

Es una definición valedera, para su tiempo y los tiempos por venir, de la literatura de «consumo». Más aún: como un personaje, hablando de cierto proverbio, se arriesgara a decir que eso era «pienso» para los animales, el narrador protesta no en nombre de la verdad, sino en nombre del decoro:

> «Dejo de mostrarte cuán desproporcionada es allí aquella voz «pienso»... Había de ser con otra más digna voz y no con la que los muleros dan a sus bestias» *(Menandro).*

Cuando el terreno es peligroso, el prudente Reyes insiste en la ortodoxia religiosa y moral de sus discursos y cuentos:

> «Quiera Dios no introduzca [yo] algún noscivo dogma o doctrina... El cielo sabe que no escribo estos discursos por plantar sino por extirpar vicios, mostrando escarmientos y retratando virtudes» *(Menandro).*

C. B. Johnson escribe páginas muy atinadas sobre la pericia verdaderamente excepcional del escritor. Como nadie, Reyes sabe usar de los procedimientos propios de la ironía (llamada dramática, aunque vale también para el relato). Acude a la distanciación artística necesaria entre el narrador omnisciente y el «yo actuante». Sabe multiplicar los obstáculos ante el personaje cuando éste se encamina, aplazado, al lugar y a la hora en los que se juega su destino. Reparte con una técnica poco menos que perfecta la narración entre el personaje principal y los personajes que giran en torno suyo —no sin reservar sus propios derechos a la palabra—. Utiliza las formas dramático-narrativas que permiten el juego de tantas perspectivas, especialmente la intervención del discurso directo en medio del relato.

Pero, y con todo, en su *Para algunos* Reyes incurre otra vez en los defectos mayores que pueda presentar una obra de ficción: la práctica literaria coincide totalmente con la teoría; las normas al uso y las convenciones tradicionales dictan y orientan el discurso; el texto nunca desborda de las intenciones del autor. Reyes es un artesano de las letras, hábil, aplicado, trabajador, concienzudo... y totalmente incons-

ciente de lo que necesita para acertar. Del *Viaje del Parnaso* (1614), de Cervantes, se le había escapado esta lección:

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos; y al que le falte en esta parte
es fuerza que su fama falta quede.

Al pobre escribano curial de Apolo le faltaba, pues, lo esencial: la invención poética, y su nombre quedó en el olvido. También le faltaba el ímpetu vital (que siempre va acompañado con cierto temblor, cierta vacilación), le faltaba la locura o delirio verbal (y el saber controlarlo). Paradójicamente, la casi perfecta adecuación al público quitaba validez a su literatura de consumo («pienso para mulas»), pues, para ser un *best-seller* hay que ilusionar al lector, hacerle «desvariar», contarle vidas «felizmente atribuladas» en las que halle un bálsamo para sus propias frustraciones. Paradójicamente, por su misma calidad técnica, la obra de Reyes es un vaso sin capacidad, una forma sin abertura, un objeto verbal sin potencialidad, «in-significante».

Pero, en cambio, Reyes es un buen testigo de la triste mentalidad de la burguesía española en los albores del capitalismo europeo, sobre su remisión, su dimisión y su sumisión.

C. B. Johnson, al tratar de un escritor ínfimo, ha destapado una buena fuente histórica.—*CHARLES V. AUBRUN (41320 Mennetou-Sur-Cher. FRANCIA).*

MIEDO EN HECULA

Dos aciertos fundamentales pueden señalarse en *El libro de las visiones y las apariciones*, de J. L. Castillo-Puche, autor de una fecunda labor narrativa de primera categoría: el primer acierto es el *estilo*, el cual distanciado del afán excesivo por ser original y del propósito de aturdir y sorprender a los incautos, es una muestra de cómo se puede ser moderno sin condenar al lector al aburrimiento; el segundo acierto es el sustancioso *contenido* psicológico y social que describe con espontaneidad y fluidez el ambiente de un típico pueblo español sin necesidad de hacer sociología, y la reacción emocional que este ambiente provoca en el espíritu de un niño.

Esta narración que transcurre en la esfera del recuerdo no es una «búsqueda del tiempo perdido», donde se trata de reconstruir con la memoria todo o casi todo lo que quedó atrás. Castillo-Puche ha he-

cho lo único que se puede hacer con el pasado: ensartar los recuerdos fragmentarios en el hilo de la evocación del pretérito dejando traslucir la significación que éstos tienen en el presente. Entre ellos resalta como una marca indeleble en su conciencia el miedo que experimentó el narrador en su niñez: miedo a todo, miedo al castigo eterno en el infierno, miedo a la autoridad familiar, miedo a los vivos, miedo a los muertos. El miedo como un fantasma oscuro que hace ver visiones, el miedo como un espíritu malévolo que llega a enfermarlo físicamente. «Entraba en la casa con miedo» (p. 11). «Y todo desde entonces en tu vida ha sido desconcierto, perplejidad, miedo, miedo incluso ahora mismo a contarte las cosas que sucedieron en tu casa y en la casa de los vecinos por aquellos tiempos...» (p. 50). Y el miedo a la tiranía familiar: «tío Cirilo que estaría allí, naturalmente, riñendo a mi madre, martirizando a mi madre, como siempre, y yo, muerto de miedo...» (p. 76).

Toda la narración está saturada de este sentimiento de miedo, de aprensiones fatídicas: regaños, velorios, entierros, lutos, visiones, apariciones, y el cementerio, mencionado como un ritornelo casi en cada página del libro y que podría decirse que es la palabra clave que encierra simbólicamente toda la angustia infantil que sufrió el narrador en sus primeros años de vida. Es el ambiente abrumador en que le tocó vivir al pequeño personaje de estas memorias (que no parecen ser inventadas, sino muy verídicas, aunque estén adobadas con la fantasía), la proyección de un trauma que parece no ha podido ser totalmente superado por este escritor. Como antecedente de estos miedos, recordemos un párrafo de su novela *El vengador*: «Sobre Hécula imperaba un miedo paralizador y terrible» (p. 272). Es el trauma de Hécula el que vive latente en la conciencia de Castillo-Puche, y que se vuelca de nuevo en estas reminiscencias.

El miedo tiene varias interpretaciones según sea considerado por la medicina, la psiquiatría, la psicología o la metafísica. En el caso del niño de *El libro de las visiones y las apariciones* el miedo parece brotar de dos fuentes principales: 1) el ambiente social y familiar; 2) el miedo inconsciente del ser humano frente al misterio. En el primer caso, el miedo surge como reflejo del miedo colectivo de su pueblo, Hécula, donde la gente pasaba la mayor parte del tiempo rezando y entonando letanías por puro miedo inconfeso a la muerte y al infierno; en el segundo caso, es el miedo congénito que trae todo el mundo al nacer y del que no está exento el niño de estas memorias.

La muerte es la culminación natural de todo cuanto existe, y es necesario saberlo bien para no vivir demasiado despistado. Pero la

necrofilia de esos pueblos pequeños, dominados y petrificados por la influencia de un clero más atento a la práctica de los ritos eclesiásticos que a la divulgación de la doctrina cristiana del amor y de la caridad, y con la amenaza constante del castigo eterno, va minando de terror el ánimo de todos para degenerar después en violencia y agresividad.

Es curioso que un país tan obseso con la idea de la muerte como España, no se conciba la muerte nada más que como el acontecimiento que le ocurre al otro, al que hay que enterrar, y si acaso, cuando se trata de la propia, sólo se vislumbra como un tránsito para ir al cielo o al infierno, un motivo de esperanza o un motivo de castigo, pero nunca como un misterio. De ahí que no abunde en España el concepto metafísico o filosófico de la muerte. Excepción muy relevante fue Miguel de Unamuno. Pero, volvamos a Hécula, pueblo creado por Castillo-Puche y donde el hecho de la muerte se enfoca con el criterio señalado más arriba. Ya este escritor nos había hablado de la obsesión de la muerte en este mismo simbólico pueblo en otra novela suya, *Con la muerte al hombro* (1); ahora vuelve a darnos el tema de la muerte como trasfondo de otro tema muy interesante: el miedo.

Pero el miedo, este miedo que analizamos aquí como una ansiedad patológica, está ligado, como señalamos con anterioridad, a la necrofilia de todo un pueblo, y una de sus secuelas, aparte de sus manifestaciones aberrantes de tipo sexual, es la violencia. En relación con esta fase de la necrofilia nos dice el gran psicoanalista Erich Fromm: «Otra manifestación del carácter necrofílico es la convicción de que la única forma para resolver un problema o conflicto es a través de la fuerza y la violencia. De lo que se trata no es de si la fuerza debe o no ser empleada en determinada circunstancia; lo que es propio del carácter necrofílico es que la fuerza —como decía Simone Weil—, "el poder transformar un hombre en un cadáver", es la primera y última solución para todo; que el nudo gordiano hay que cortarlo siempre y nunca desatarlo pacientemente» (2). El narrador de *El libro de las visiones y las apariciones* recuerda «en aquellos años de la República en que comenzaron las barbaries y la cal de las esquinas se caía a golpe de foribundos brochazos: "Abajo Cristo Rey", "Muera el clero" ... "Mierda a los beatos", "Viva el comunismo libertario"». Y a la noche siguiente: «...Mueran los ase-

(1) Véase nuestro estudio sobre esta novela en *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, 2.ª edición (en prensa). Madrid, Gredos.

(2) *The Anatomy of Human Destructiveness* (Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1973), pp. 375-376.

sinos de Moscú», «Viva el Fascio» ... «Dos bandos irreconciliables» ... «Los asesinos a navaja y tiro limpio, la caza del hombre por el hombre y, por fin, los incendios...» «Hécula..., ciudad de sangre en las aceras...» (pp. 35-36). Y el niño veía «la turba peleona ensañarse sacando las entrañas a los curas en vivo o rociándolos de gasolina y prenderle fuego...» (p. 37). Y esta criatura iba aterrorizada «a los entierros que se hacían puño en alto y entre gritos...» (p. 37).

Antes de proseguir con mis consideraciones sobre el tema del miedo en esta obra, quiero advertir que no es ésta una novela más sobre la Guerra Civil, sino que el autor no ha podido sustraerse de mencionar, de algún modo y no en muchas páginas, aquella lucha fratricida que ha dejado para siempre estigmatizada el alma del pueblo español, como tampoco ha podido eludir la presencia de los personajes típicos de la novela costumbrista: curas, beatas, tíos, etc., porque éstos eran los que chocaban irremisiblemente con la conciencia del protagonista. Pero tanto la Guerra Civil como estos personajes representativos de las aldeas hispánicas están tratados solamente como referencias circunstanciales influyentes en el desenvolvimiento anímico de un niño.

Para la segunda (quizá la primogenia, aunque la haya colocado en segundo lugar en este estudio) manifestación del miedo a que me referí antes, utilizo la interpretación de otro eminente psicólogo: Otto Rank. Según él, muchas de las reacciones de un niño las posee en potencia cuando nace. Esto sucede particularmente con el sentimiento de ansiedad, el cual no tiene la misma significación que el que sufre el adulto neurótico. El niño en el proceso del nacimiento parece traer al mundo la ansiedad que lo ata a los padres. Esta ansiedad hace que desde el principio se sienta dependiente de ellos. Especialmente de la madre. Esta dependencia se extiende a veces más allá del estado de indefensión del niño. El adulto puede tener miedo a la muerte o al sexo; el niño tiene miedo a la vida, que a veces se transforma, sin razón objetiva, en miedo a la gente o a las cosas (3).

Hemos visto, pues, que el tema central de *El libro de las visiones y las apariciones* es sin duda alguna el miedo. Pero hay dentro de la narración otros subtemas de gran interés, por ejemplo, el fenómeno del olvido, al que el autor no le dedica demasiado tiempo, pero que está tratado muy hábilmente en las páginas donde el cura arcipreste quiere arrancarle a Pepico una descripción precisa de la aparición o visión que tuvo la primera noche que salió con el tío

---

(3) «Forms of Kinship and the Individual's Role in the Family», en *The Myth of the Birth of the Hero* (Nueva York, Vintage Books, 1964), p. 296.

Cirilo y los «auroros» a cantar a las puertas de los moribundos. Hay en la actitud del tío Cirilo y del cura arcipreste esa melosidad peculiar de los mayores cuando desean engatusar a los niños para que digan lo que ellos quieren (pp. 157-162). Por mucho que Pepico trate de recordar, no puede. Como tampoco se había acordado a las pocas horas de muerto su padre cómo era con exactitud su rostro antes de quedar muerto. Esta fase de la memoria, el olvido, se manifiesta implícitamente en este libro en el hecho mismo de que los acontecimientos grabados en la mente del narrador son muy limitados y reiterantes, lo que significa, sin embargo, que existen otras experiencias que como una artimaña de la subconsciencia no surgen a la superficie de los recuerdos concretos. Mas el lector avisado en la trastienda de los subterfugios psíquicos puede inferir que los recuerdos del narrador tienen la doble significación de lo que aflora a la conciencia y lo que permanece soterrado en la inconsciencia.

En cuanto al estilo de este absorbente libro, que como observé al comienzo de este estudio, es moderno pero no fatigante, está, sin embargo, alineado a las técnicas más modernas pero sin el rebuscamiento ex profeso de la originalidad. En el arte la originalidad se produce espontáneamente o no es originalidad. Castillo-Puche ha usado en esta obra, como siempre, el lenguaje con maestría, sin excesos de sintaxis extravagante, ni malabarismos estructurales. Como todo gran escritor, está más atento al contenido que a la forma, aunque no menosprecia ésta. La forma, la estructura, ha de obedecer al contenido y no viceversa. Aunque el lenguaje no siempre puede explicarlo todo, hay que valerse de él sin *destruirlo,* que por algo la palabra distingue al hombre de la bestia, y aunque con frecuencia haya que imitar el balbuceo de la estulticia o exponer la fragmentación lingüística a la que nos lanza a veces la imaginación, no es necesario que toda obra narrativa se convierta en un galimatías o en una especie de paleografía que ni el más sabio de los críticos puede descifrar. Castillo-Puche conoce todos los trucos del *nouveau roman* y conoce también que muchos de los recursos estructurales y lingüísticos de moda existían ya en el siglo XVIII. El autor de *El libro de las visiones y las apariciones* no se ha dejado tentar por Tristam Shanday; sabe limitar los juegos de la lengua a la necesidad de la estética sin menoscabo de la sustancia narrativa.

Cuando en el transcurso de las divagaciones de la rememoración el escritor cambia la primera a la segunda persona gramatical, lo hace en la misma forma casi insconsciente en que muchas veces hablamos con nosotros mismos, mecanismo psicológico que no responde a una explicación racional. El uso del *tú* para dirigirse uno a

su recóndito yo es abundante en la literatura de las últimas décadas y desde el punto de vista ontológico está perfectamente justificado, ya que el ser humano es una mezcla de niveles conscientes e inconscientes que chocan de continuo con la realidad y la fantasía. En esta novela el *tú* y el *yo* son usados indistintamente por el narrador para referirse a sí mismo como un medio de acentuar el contrapunto de los recuerdos y el olvido, del presente y del pasado con verdadera tensión psíquica y para subrayar los recuerdos más cercanos de los más lejanos.

Otra modalidad del estilo de Castillo-Puche que hemos observado también en otras de sus creaciones artísticas, y que no deseo dejar de destacar, es su esperpentismo, pero un nuevo esperpentismo, libre de los rasgos de ensañamiento y odio que casi siempre acompaña a esta forma literaria, aunque se disfrace de buen humor. En Castillo-Puche el esperpento se tiñe de una cierta gracia y tolerancia humana y de una fina ironía que lo redime de la burla cruel.

El libro de las visiones y las apariciones finaliza con una coda poética cuando Pepico realiza su sueño de conocer el mar. Es el mar el que lo rescata de la mediocridad circundante, de las costumbres pueblerinas, del ambiente lúgubre de su pueblo y lo pone en camino de la liberación espiritual aunque el miedo le haya dejado para siempre marcado un surco en su corazón.—*GEMMA ROBERTS (6087 N. 8th Place. ARLINGTON, Va., 22205. USA).*

TEATRO Y SOCIEDAD EN EL SIGLO XVIII *

El profesor René Andioc, uno de los más brillantes dieciochistas que nos ha brindado el siempre fecundo hispanismo francés, publicó en 1970 su tesis doctoral *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández Moratín*, que se convirtió en seguida en pieza fundamental de la bibliografía sobre el teatro del XVIII. Pero aquel libro, por razones evidentes, sólo pudo llegar en nuestro país a manos de un reducido grupo de especialistas. Atendiendo probablemente a estas circunstancias, la Fundación Juan March y la Editorial Castalia decidieron con excelente criterio incluir en su colección «Pensamiento Literario Español» la versión castellana de este libro imprescindible. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* es, pues, una versión

* René Andioc: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Fundación Juan March. Editorial Castalia. Madrid, 1976, 571 pp. (Colección «Pensamiento Literario Español»).

traducida y resumida de *Sur la querelle*...; resumida y al mismo tiempo ampliada, pues Andioc ha proseguido sus pesquisas sobre el teatro del XVIII, de modo que la presente edición se ha visto enriquecida con muchos datos y observaciones relativos a la primera mitad de la centuria; señalemos que con ello Andioc viene a sumarse a la cada vez mayor corriente de interés que están despertando las primeras décadas del Siglo de las Luces.

Y el propio autor declara explícitamente cuál es el propósito de su libro: «examinar la actividad de los dramaturgos y cómicos de la Villa y Corte en relación con su entorno político-social a partir del año de 1708 en que empiezan a aparecer datos suficientes acerca de las entradas diarias a los "corrales", elemento imprescindible para apreciar el impacto de las comedias sobre el público y las reacciones de éste» (p. 9). Son de agradecer la honradez y la cautela de Andioc al no querer hacer extenstivas a todo el país unas conclusiones basadas solamente en los datos que arrojan los teatros de Madrid. Pero aclaremos al lector que lo que podrá encontrar en este libro es mucho más que una información localista. Hallará en él no sólo un análisis detenido de la sociedad y el teatro españoles del XVIII, sino también, entre otras cosas, minuciosos estudios de las principales comedias moratinianas y (ésta es en nuestra opinión la aportación más original de Andioc) un sugestivo enfoque de las coordenadas ideológicas de la minoría ilustrada dirigente.

La mayor o menor aceptación que el teatro áureo tuvo en el XVIII es cuestión que estaba necesitando urgentemente una aclaración a la luz de los datos revelados por las taquillas; Andioc puede ofrecer, por fin, unos datos desapasionados: es cierto que hasta los años setenta Calderón fue el autor más representado, pero no lo es menos que sus obras duraban pocos días en cartel y no solían llenar el 50 por 100 del aforo. ¿Hacia dónde se dirigía, pues, el gusto de los espectadores? En un extenso y pormenorizado capítulo («Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII») hallamos la respuesta: las llamadas comedias «de teatro», y particularmente el subgénero de las comedias de magia, eran sin duda las favoritas; téngase en cuenta que las razones estrictamente literarias no son ni mucho menos las más importantes a la hora de acudir a una representación: lo son, por el contrario, la magnificencia y variedad del espectáculo, su *espectacularidad*. No es casualidad que, como señala Andioc, la palabra *espectador* vaya sustituyendo paulatinamente en el vocabulario de la época a oyente o auditorio para designar a los asistentes a la representación teatral. En consonancia con ello, las comedias del XVII que con más éxito se reponen en el siglo siguiente

son precisamente aquellas «que necesitan o pueden ocasionar una puesta en escena importante y variada y poseen protagonistas de alta esfera, con los consiguientes lances fuera de lo común...» (página 123).

Frente a este teatro alzará su voz (y, cuando pueda, sus decretos) la minoría ilustrada, con lo que quedará abierta una apasionante polémica; pero no se crea que el planteamiento de la misma es fundamentalmente de carácter estético: el teatro del Siglo de Oro, y el de sus seguidores que intensifican la aparatosidad del espectáculo, es enjuiciado por los reformadores a la luz de la moral, de la moral social, y a poco que hurguemos en la polémica nos encontraremos con un mar de fondo en el que se ventilan muy graves problemas de carácter político y social. Lo que el público veía sobre las tablas (confusión total de clases y estamentos sociales, exaltación de la guapeza y la valentía —que para los ilustrados no eran sino delincuencia—, insubordinación ante la autoridad paterna, irreverencia en el tratamiento de la religión, etc.) hacía del teatro una auténtica escuela de *inmoralidad* pública. (Sería, por cierto, muy interesante ahondar más en algo que Andioc considera como contradicción sólo aparente y que a nuestro juicio no queda suficientemente aclarado; nos referimos a la dificultad de conciliar la estricta moralidad de que hacen gala los ilustrados, incluso en materia erótica —aunque lo moral abarcara desde su óptica mucho más—, con la conducta personal de muchos de ellos, no precisamente ejemplar, y no digamos con la afición que algunos demostraron a cultivar una literatura cuasi pornográfica que ahora se está dando a conocer profusamente.)

Cuando el planteamiento del tema central de su obra está ya suficientemente claro, Andioc dedica unos capítulos, que podemos llamar monográficos, al estudio de obras o géneros concretos. Aquí no podemos sino resumirlos sumariamente. En el capítulo IV se estudian a fondo dos comedias de Leandro Moratín, *El barón* y *La comedia nueva* (así como *Los menestrales*, de Trigueros), y se demuestra, después de ponerlas en relación con el contexto de la época, que todas ellas predican de alguna forma el conformismo social. El siguiente está enteramente dedicado a *La Raquel*, de García de la Huerta, de la que el propio Andioc ha publicado una edición crítica (Madrid, Ed. Castalia, 1971); esta tragedia se ha convertido tras las investigaciones de Andioc en uno de los casos más claros de literatura «comprometida» políticamente: neoclásica sólo en la forma (mucho hay en ello de desafío por parte de Huerta), *La Raquel* cobra su pleno sentido dentro de las tensiones políticas y sociales de los años sesenta, especialmente el motín de Esquilache, pues se trata en esencia

de un manifiesto antiabsolutista (antiabsolutismo «de derechas», para entendernos) en el que Huerta se convierte en portavoz de la oposición que hacia las medidas de gobierno de Carlos III ejercía cierto sector de la más rancia aristocracia. La polémica de los autos sacramentales es el tema del capítulo VI: la postura de Andioc hacia la tan traída y llevada prohibición de los autos en 1765 se sitúa en las antípodas de la de Menéndez y Pelayo; para éste los causantes de la prohibición eran «impíos» y «volterianos». Para el profesor de Pau, y para cualquiera que lea sin prejuicios los numerosos argumentos esgrimidos por los reformadores, éstos defendían la auténtica piedad cristiana, y si abogaban por la supresión de los autos era por considerarlos irreverentes y sacrílegos y por estimar que ridiculizaban lo sagrado de la religión. Ahora bien, Andioc no se deja engañar tan fácilmente, y tras esas declaraciones descubre intereses político-religiosos no tan santos.

Llegamos así a los dos géneros en torno a los cuales pretendieron articular los ilustrados su reforma teatral: la tragedia y la comedia neoclásicas. En cuanto a la primera, un análisis de sus temas y personajes nos revelan nuevamente intenciones propagandísticas: quieren fomentar el *patriotismo* y la *virtud* en el sentido que los ilustrados daban a esos conceptos. En definitiva, la tragedia neoclásica propone una escala de valores idéntica a la de la comedia, aunque reforzada por el carácter sublime de los personajes. Una vez más, la perspicacia del autor es demoledora; comentando la finalidad que para Clavijo y Fajardo debían tener las tragedias («despertar nuestras pasiones con el fin de *debilitarlas* y de ahorrarnos los tristes lances en que suele ponernos el despotismo de su imperio») observa lo siguiente: «Viene a ser, pues, *mutatis mutandis,* la definición de la vacuna, o de la inoculación, *con la diferencia de que el principal beneficiario de ella no es al fin y al cabo el paciente, sino el médico»* (p. 401).

El extenso capítulo dedicado a *La comedia neoclásica* viene a ser un estudio profundo de *El viejo y la niña,* y del mayor éxito escénico de la época: *El sí de las niñas.* Una y otra se analizan a la luz de numerosos datos sociológicos de la época. Lejos de una valoración prerromántica o revolucionaria de la segunda de ellas, la interpretación de Andioc, en la que todo encaja perfectamente (hasta el aparentemente extraño apocamiento de Don Carlos ante su tío), hace de *El sí* una solución de compromiso, tal vez la única, entre las exigencias de mayor libertad por parte de la juventud y la necesaria estabilidad de la institución familiar (con su jerarquización interna) de la que depende, en opinión de los ilustrados, la de la sociedad entera. Nos encontramos nuevamente, pues, ante una obra que persi-

gue el adoctrinamiento ideológico, pero ha de quedar claro que la interpretación de Andioc no resta valores literarios a la mejor comedia moratiniana: cuando como en este caso se sabe conjugar felizmente la propaganda con la creación artística, la legitimidad del intento queda a salvo. La construcción de *El sí de las niñas* lleva al autor a ocuparse del tema de las «reglas» neoclásicas: el éxito popular de esta comedia demuestra que el público estaba al margen de la polémica entablada entre los doctos; en realidad dicha polémica no se planteaba en un terreno eminentemente estético, ni la observancia de las reglas por parte de los neoclásicos respondía a un dogmatismo estrecho, sino a la necesidad de conseguir una mínima *verosimilitud* escénica. Moratín, concluye Andioc, fue un excelente dramaturgo no «a pesar de las reglas», como se ha dicho con cierta malevolencia, ni tampoco gracias a ellas: «lo fue *con* las reglas, por la sencilla razón de que éstas reflejaban, a nivel de la estética dramática, unas opciones ideológicas de carácter más general pero no menos esenciales para el autor, pues determinaban toda su existencia de hombre social» (p. 534).

El libro que comentamos se cierra con un breve *Epílogo* (rápido resumen del capítulo X de *Sur la querelle...)* dedicado a la efímera reforma teatral de 1799 y a las zancadillas que malograron la más importante oportunidad que tuvieron los ilustrados de llevar a la práctica sus ideas sobre el teatro y su función social.

Todo lo que precede no ofrece sino una pálida imagen de un libro en el que se derrocha inteligencia en el análisis de los cientos de datos y textos acarreados; un libro, además, excelentemente escrito y con las oportunas dosis de humor. Los interesados por los problemas ideológicos de nuestro siglo XVIII encontrarán en él una visión original del despotismo ilustrado, una visión que no hace concesiones a la supuesta filantropía de los reformadores y que resulta por ello saludablemente desmitificadora. Si a algo debemos aspirar hoy es a no sustituir ingenuamente la valoración ferozmente negativa que del Siglo de las Luces hizo cierta historiografía tradicional por otra incondicionalmente favorable que ofrezca una imagen idílica del mismo.

Pero creemos que este estudio debería ser además lectura obligada para cuantos se preocupan por el fenómeno teatral y sus relaciones con la sociedad que lo rodea. A través de sus páginas podrán comprobar una vez más la incidencia que el teatro tiene en ella; de ahí que desde el poder se le haya querido siempre dirigir, controlar o censurar, probablemente más que a las otras manifestaciones artísticas. En este sentido, sería muy interesante un estudio que, rebasando los límites de la especialización, enfocara comparativamente

las distintas circunstancias sociopolíticas y los dos diferentes tipos de comedias que quienes ocupaban el poder consideraron adecuados a ellas en el XVII y en el XVIII. Es bien sabido que el teatro áureo tenía también una función propagandística (sobre todo la comedia lopesca) que, aunque sólo sea en eso, lo asemeja al que preconizaron los ilustrados. Enfoquemos el tema de otra manera: ¿qué ha cambiado para que unas comedias que, cuando menos, no ponían en peligro el orden social vigente sean consideradas un siglo después como peligrosamente subversivas? Si nos centramos en el temor que los ilustrados tenían a la confusión de clases sociales alentada desde el escenario podrían perfilarse algunas respuestas: tal vez las minorías privilegiadas del XVII podían consentir sin zozobra ciertas situaciones escénicas porque las ansias de promoción social aún estaban suficientemente difuminadas o porque contaban con garantías bastantes de que esas ansias no iban a convertirse por el momento en reivindicación concreta. Repárese, además, en que a algunos de los argumentos que utiliza Andioc para poner de relieve la preocupación de los reformistas ilustrados podríamos darles la vuelta en una situación distinta. Por ejemplo: el éxito de las comedias de magias se debe sobre todo a que ofrecen al espectador «la ilusión de una realización total del ser, de una plenitud *que le niega el orden social vigente»* (página 97). El temor se funda en que los espectadores puedan salir del coliseo con la idea de buscar una realización idéntica a la del protagonista, aunque, claro está, por medios que no son precisamente mágicos. Pues bien, esas mismas comedias podrían ser consideradas sin esfuerzo como un arma ideal para impedir los desplazamientos verticales en la escala social, en la medida en que ofrecían la «ilusión» de conseguirlo, pero nada más, convirtiéndose por tanto en un claro ejemplo de cierta literatura de evasión cuyas consecuencias en el orden social (fundamentalmente el inmovilismo conformista) son bien conocidas por los sociólogos de la literatura de masas.

Nos acercaríamos así, en definitiva, a un fenómeno tan curioso como es el de los efectos diametralmente opuestos de una misma obra teatral en dos momentos históricos distintos. Andioc nos recuerda el caso de *La Raquel,* de Huerta: una obra tan claramente reaccionaria se representó con gran éxito durante la guerra de la Independencia, porque su carga subversiva de carácter conservador sufrió un mero cambio de signo que la convirtió en grito revolucionario. Esta plurivalencia del hecho teatral constituye una de sus servidumbres en la medida en que propicia la manipulación. Pero también reside en ella buena parte de su grandeza.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Doctor Federico Rubio, 190. MADRID-20).*

«Guernica», de Pablo Picasso. Textos de Juan Larrea. Editorial «Cuadernos para el Diálogo», Madrid, 1977.

Sobre el cuadro de Picasso, reconocido como una cumbre de la pintura contemporánea en todo el mundo, se han escrito muchos ensayos y estudios críticos. Pero los textos de Juan Larrea, que empezaron a germinar en su mente al seguir de cerca la gestación del cuadro, nos transmiten una interpretación personalísima, apasionada, inconfundible, propia de un patriota comprometido con la España republicana y de un poeta de vanguardia para quien la poesía es «pasión y vitavirilidad por los cuatro costados». Como señala Santiago Amón en su fino prólogo, «han sido los poetas, en posesión de la palabra creadora, quienes mejor han acertado a interpretar y traducir sustancia y trasfondo de las mejores creaciones plásticas» (1), en esta tradición secular, de Petrarca a Reverdy, se inscribe Larrea. Con la penetración del poeta y del vidente, y la claridad de estilo del ensayista [es lamentable lo poco que se ha leído entre nosotros un libro como *Razón de ser* (2) nos va a introducir en su fascinante y discutible interpretación. *Videncia del Guernica* vio la luz por primera vez en inglés, editado en Nueva York a los diez años del bombardeo de la villa de Guernica (3). Su autor nos cuenta en qué condiciones fue escrito: partiendo de una colaboración para un volumen conmemorativo, el artículo le creció hasta convertirse en un libro, que se publicó por separado (4).

En la actual edición española, Larrea antepone a *Videncia del Guernica* unas «Noticias y juicios preliminares», donde resume los datos del tremendo bombardeo y su repercusión en la opinión mundial. El 26 de abril de 1937, en día de mercado, cazas y bombarderos alemanes experimentaron a placer su capacidad mortífera en la población indefensa, con el consentimiento de los generales Franco y Mola, en un preludio de lo que el fascismo nazi realizaría en la Segunda Guerra Mundial. La villa vasca, antigua capital del señorío de Vizcaya y sede de las libertades de ese pueblo, poblada entonces por una mayoría de mujeres y niños, se convirtió en víctima emblemática de un crimen de lesa humanidad. La reacción de la prensa y de la opinión pública mundiales fue de unánime condenación y alarma. En París, Picasso estaba comprometido desde enero de ese año a pintar un gran mural para el Pabellón de la República Española de la Exposición

(1) *Guernica*, cit., p. 6.
(2) *Razón de ser*, de Juan Larrea, ed. Júcar, 1974.
(3) *The vision of Guernica*, por Juan Larrea, N. Y. Curt Valentin, 1947.
(4) Ver *Guernica*, cit., pp. 23 a 25.

Internacional. También había realizado una serie de aguafuertes, titulados «Sueño y mentira de Franco», para contribuir con su venta a la causa popular. Cuando se produce el bombardeo, Picasso ya no duda sobre el tema del mural. El uno de mayo, a los cuatro días, empieza los bocetos preparatorios, que tenemos reproducidos en este libro. Se trata de una larga serie, en la línea picassiana de constante experimentación y transformación, que ha dado pie a la investigación sobre el proceso creativo y sobre la interpretación simbólica. Más adelante confrontaremos la perspectiva «vidente» de Larrea con la científica de Arnheim (5). En conjunto, lo que importa subrayar ahora es la apasionada cercanía de Larrea al cuadro, en su condición de republicano encargado de la edición y distribución de los grabados «Sueño y mentira de Franco». Presenció las sucesivas etapas de la gestación del mural, fotografiadas por Dora Maar, tal vez por sugerencia de Christian Zervos, director de *Cahiers d'Art.* El poeta, exaltado, tuvo una intuición fundamental, que recibiría un posterior desarrollo discursivo: «El "Guernica" no es obra que surgiese de Picasso en cuanto individuo, sino que se produjo a través de él, como instrumento genial, por el espíritu apocalíptico que animaba a la tragedia española» (6). De aquí va a partir, dando al «Guernica» valor de testimonio pictórico de una época crucial, a la par que el «Juicio final», de Miguel Angel, y «Le radeau de la Méduse», de Géricault. Vamos a comentarlo con más detalle.

Videncia del Guernica, texto fundamental del volumen (que viene precedido por el poema de Eluard «Victoire de Guernica»), se coloca entre la crítica de arte y la interpretación histórico-cultural. Pero ¿es su análisis formal satisfactorio, es base suficiente a una búsqueda del simbolismo profundo que se le quiere atribuir? Larrea constata la ausencia de luz, color y plasticidad en el sentido tradicional. Su gama de grises, su peculiar nivel de realidad, no «realista», sino simbólico. La estructura de su composición, en que hay un sentido triangular, en el centro, al que Larrea da especial importancia. Pero en seguida se precipita en el torrente de su apasionada videncia, y sus intuiciones subjetivas le llevan a síntesis peligrosas, o en todo caso no acordes con un conocimiento metódico de la historia del arte. Escribe en la página 29: «... el "Guernica": la pintura más universalmente celebrada de nuestro siglo..., se caracteriza por no ser una pintura». Y más adelante: «Cuanto se ha considerado inherente a la pintura como actividad artística incluso por las escuelas más avanzadas: luz, color,

---

(5) Arnheim, R.: *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura.* B., Ed. Gustavo Gili, 1976.

(6) *Guernica,* cit., p. 20.

justeza o plasticidad del dibujo... se encuentra aquí en estado de negación explícita.» Pero sabemos que el progresivo despego de la ilusión de realidad, el largo camino del arte hacia la pura autonomía de sus formas, es lo más positivo de nuestro siglo. El poeta y ensayista vasco, uno de los españoles que más tempranamente tomó contacto con la vanguardia parisiense, confunde el sentido renovador de la transformación de las formas proyectando sobre él su visión apocalíptica: «No es que se reniegue del "culto de las apariencias, vieja religión de los pintores"», al modo aconsejado ya por Apollinaire, sino que se trata de deshacerse en absoluto de ese mundo aparencial, de negarlo, como manera de execrar el orden humano a que prestó cimientos (p. 30). Lo que hace Picasso es tratar el espacio, el color y las formas en un determinado nivel de realidad, a considerable distancia de las apariencias, buscando una expresión nueva y más potente. No es para «execrar el orden humano» para lo que crea una dimensión distinta, positiva, de tratamiento de las formas.

Continúa Juan Larrea exponiendo su peculiar interpretación. Ante la extraña presencia de la luz en el «Guernica», en forma de una bombilla central, vértice del triángulo compositivo, fría, imparcial, y de una lámpara blandida por la mujer espantada, cuya luz se hace más sensible en el cuadro (a pesar de su independencia de la normal proyección luminosa), señala con acierto que «del plano exclusivo de la luz sensible se ha pasado en el "Guernica" al plano de la luz inteligible» (p. 33). Pero ¿cuál es su simbolismo profundo? «La luz que ocupa el centro del cuadro permite suponer que, como las otras actividades humanas de este agudo momento de transición, se orienta en busca de la Conciencia» (p. 34). La Conciencia con mayúscula. Larrea proyecta su «Weltanschaung» en el cuadro de Picasso, aun reconociendo que su proposición «podría juzgarse temeraria» (ibídem). Por su parte, R. Arnheim, prestigioso crítico de arte, se coloca en una posición más objetiva y a la vez más respetuosa con la polivalencia simbólica de la pintura: «comparada con la fuerza de la lámpara de aceite, la gran lámpara del techo es casi inerte..., hay la frialdad de una energía ineficaz, cuyos rayos algo desmelenados, aislados en la oscuridad y proyectando sombras como si fuesen recortes de papel, no parecen calentar ni iluminar nada. Aquí hay, pues, un símbolo de clara "conciencia", de un mundo informado, pero no comprometido. La duplicación aparente de la fuente luminosa expresa en realidad un significativo contraste entre la auténtica luz, la pequeña, y el poderoso pero ciego instrumento de una consciencia sin conciencia» (7).

---

(7) *El «Guernica» de Picasso*, cit., p. 32.

Acerquémonos más al meollo del problema. Se trata de considerar la validez de la interpretación larreana de los símbolos del «Guernica». Porque es indudable que tiene una dimensión simbólica. Pero ¿a qué nivel y con qué posibilidades de precisarla?

El «Guernica» es una condensación en el tiempo y el espacio de un suceso significativo, ejemplar: una villa vasca, sede de antiguas libertades democráticas, poblada por mujeres y niños en su mayoría, sometida, indefensa, a un bombardeo moderno. La barbarie contra la pureza. En el cuadro aparecen mujeres y niños, siempre preferidos por Picasso como modelos de belleza y de inocencia. Hay un toro, un caballo y una paloma. La corrida, el mito de Júpiter raptando a Europa y el animal totémico de la antigüedad mediterránea subyacen como símbolos básicos en la mente picassiana. Poco antes, en 1935, tenemos la «Minotauromaquia», con casi los mismos elementos. Pero no se debe simplificar: el simbolismo del toro y del caballo varía en los cuadros de Picasso.

Contemplemos el cuadro en su conjunto, una vez más, antes de arriesgarnos, con Larrea, a un intento de fijación de sus símbolos en estrecha dependencia con los sucesos históricos que impulsaron a su creación. El mural tiene un formato alargado, que impide el clímax de la altura; los personajes no destacan unos sobre otros. Hay, sin embargo, una mínima composición: el triángulo central, la simetría de los flancos. Y un movimiento lateral de las figuras hacia la izquierda, hacia el toro. Pero es más una secuencia de temas que una estructura integrada. La disposición horizontal distancia, separa los elementos. Habíamos observado ya, por otra parte, la escala cromática del blanco al negro, que le da carácter de «reducción», y una imparcialidad épica, en medio del dramático contraste de luz y oscuridad.

En el centro, el caballo. Herido, arrodillado, abre la boca en una queja impresionante. A la izquierda, el toro. A la derecha, la mujer con la lámpara, en la ventana. Son los elementos básicos, que ya aparecen en el primer boceto garrapateado por Picasso el 1 de mayo de 1937, cabeza de una larga serie que se reproduce en este libro. Estos bocetos, complejos, variadísimos, son una prueba más de la tendencia picassiana a las variaciones sobre un tema, a investigar y experimentar sin descanso más que a realizar obras conclusas. Y nos acercan al misterio del proceso creador en el arte, aunque no lo desvelan.

Pero ¿qué es el caballo para Larrea? Porque, según leemos, necesita ver en él un significado preciso. Nos cuenta que Picasso le confió que el caballo había representado para él a la mujer, y que se complacía en pintar corridas con caballos alanceados para vengarse sim-

bólicamente de una frustración amorosa. En una época determinada, pues, el arte había tenido para Picasso —según Larrea— el sentido freudiano de satisfacción indirecta, refinada, de impulsos elementales. Pero es evidente que esta interpretación es demasiado reductora. El «Guernica» es muchísimo más que un reportaje bélico o que la proyección de la psicología del artista.

Veamos la interpretación concreta de Larrea: el caballo, que evidentemente aúlla de dolor, atravesado por una pica, con el cuerpo desmantelado, no podría ser, en su opinión, un símbolo del sufrimiento de la villa devastada, en unión a los mujeres que gritan al cielo o huyen. ¿La razón? «No parece creíble que, de intentarse representar el martirio de un pueblo que clama al cielo, se haya optado por la figura de un cuadrúpedo que se ha solido mirar hostilmente..., dotado siempre de rasgos innobles y depresivos como los caballos de las corridas de toros...» (p. 51). Para Larrea, evidentemente, la imagen del caballo de pica hispánico es algo más decisivo que la libertad creadora de un artista que lleva casi todos sus años de madurez en París... Parece que Larrea necesita descifrar el cuadro como un jeroglífico, como una alegoría medieval, en vez de sentir el impacto de sus símbolos, polivalentes y autónomos como en toda creación artística. De ahí su solución: «tal jamelgo decrépito y destartalado... representa ni más ni menos, en el ánimo del pintor, que la España nacionalista. El pincel de Picasso se ensaña con él en una imprecación mágica que solicita para el franquismo el espasmo agónico y la actitud de vencimiento con que se le representa en imagen» (p. 51). Creo que no es necesario insistir en la debilidad de una interpretación que se basa en la hipotética carencia de nobleza del caballo en la mentalidad hispana. Larrea, obsesionado por su actitud combativa en la guerra y en el exilio, y su visión del mundo o «Weltanschaung» apocalíptica, precipita y fija su mente en unos criterios apasionadamente estrechos. Porque ni siquiera es verdad que sólo en la cultura anglosajona sea considerado noble el caballo... Por otra parte, la insistencia en la cabeza ululante del caballo a lo largo de los bocetos nos inclina a aceptar su validez como símbolo, sin más, del sufrimiento al límite durante el bombardeo.

En cuanto al toro, único elemento estable, fuerte y sereno, intocado como el roble de Guernica y la Casa de Juntas en el día trágico, Larrea lo considera símbolo del pueblo español. Esta afirmación es mucho menos discutible. Por su posición en el mural, por ser el totem peninsular, por los caracteres de nobleza e impasibilidad con que Picasso lo había venido representando también antes, bien puede simbolizar a la España indestructible, más allá de sus tragedias. Además,

la madre con el niño recibe, cercana a él, su protección. (Pero Larrea se permite asociar «madre» España a «Madrid», en un increíble jeroglífico esotérico que no creo que tenga nada que ver con la realidad del arte picassiano.) Comparando esta visión del «Guernica» con la de Arnheim, resulta que éste coincide en atribuir al toro la estabilidad intemporal del pueblo español. Todas las figuras se orientan hacia él: «Si el toro representase al enemigo, el mural sería una imagen tan sólo de insensibilidad, destrucción y desespero, una lamentación más bien que una llamada de esperanza, resistencia y supervivencia» (8). Lo cual sería contrario al significado ideológico del mural, nota clave del Pabellón de España en la Exposición Internacional.

¿Y la mujer con la lámpara? Larrea no duda en considerarla personificación de la República española, de la luz en lucha con las tinieblas, simplemente porque «se parece» a un busto de los aguafuertes de «Sueño y mentira», al que Franco ataca con un pico... Creo que no es necesario continuar exponiendo el meticuloso desciframiento que hace Larrea del «Guernica», como si el arte fuese un jeroglífico, aunque más adelante extrema sus caprichosas interpretaciones. Ignora la misteriosa vinculación que une la estrategia práctica de las formas pictóricas y el significado profundo que con ellas, y a través de sus variaciones y tentativas, se crea. Se atreve a desafiar la opinión de Picasso, que él mismo cita, de que «los que tratan de interpretar los cuadros se equivocan por lo regular de medio a medio» (p. 69), y «lo que deseo es que mis obras produzcan emoción y nada más que emoción» (ibídem).

Larrea tiene una filosofía personal de la historia, expuesta en sus libros de ensayo, y este trabajo sobre el «Guernica» rebasa la crítica de arte (si es que lo es) y se integra entre ellos. El cuadro es para él una «materialización de los valores cardinales de nuestro tiempo», porque Picasso la realizó en conexión con la vida subconsciente de la colectividad en un momento histórico crucial. Es un hito simbólico de una época de transición, a la par que, en la entrada del Barroco y en la Revolución Francesa, el «Juicio final», de Miguel Angel, y «Le radeau de la Méduse», de Géricault. Significa el final apocalíptico de la preeminencia de Occidente en el mundo (guerra civil española, preludio de la mundial), y paso al Mundo Nuevo (América) a través de la semilla llevada por los exiliados españoles, después de que el pueblo español ha padecido como un mártir inmolado «en aras de la universalidad». El «Guernica», para Larrea, no es sólo arte pictórico, sino la plasmación de un «sueño» profético que le vino a Picasso como «videncia». Su «realismo» es profundísimo, «poético-cósmico».

(8) Arnheim, cit., p. 36.

Pero no es éste el lugar de comentar la filosofía de la historia de Juan Larrea, poeta y ensayista visionario, exiliado durante cuarenta años. Importaba editar su libro, merecedor de respeto por la profundidad y originalidad de sus interpretaciones, pero inadecuado como crítica de arte. Con esta edición y la venida a España del poeta olvidado del 27 se ha enriquecido nuestra vida cultural.—*FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE (Huerta Grande. La Zubia. GRANADA).*

EL CONCEPTO DE SIGLO DE ORO *

J. M. Rozas, magnífico conocedor de nuestros siglos XVI y XVII, acaba de publicar un anticipo —que a la vez es panorama pedagógico— de sus investigaciones especializadas y explicaciones de clase. La entrega actual consta de tres fascículos, dedicados, respectivamente, al concepto historiográfico del Siglo de Oro, la *comedia* como género literario y el teatro de la escuela lopista.

La parte dedicada a la acuñación de la idea de *Siglo de Oro,* extraída de un libro propio inédito, nos muestra cómo en realidad toda «lectura» del pasado está anclada en el presente, que a modo de *background* nos lleva a entender unos u otros aspectos de aquél. Menéndez Pelayo —por ejemplo—, con su horacianismo, no es capaz de entender a Góngora; los hombres del inolvidable *Centro de Estudios Históricos* defienden lo conflictivo de muchos escritores: los Valdés, el erasmismo de Cervantes, etc.; el Veintisiete busca valores universales-elitistas como Góngora.

En cuanto a la cronología del período, Rozas concluye que «el Siglo de Oro es áureo de verdad desde Garcilaso a Calderón, desde 1525 a 1681, aproximadamente, pero va engendrando ese oro y lo mantiene en una etapa anterior y posterior que completan la biología del ser histórico *Siglo de Oro.* Pongamos, pues, como fechas propicias 1474 —principio del Renacimiento— y 1737 —en que aparece la poética de Luzán—». La articulación interna por generaciones literarias muestra cuatro renacentistas y cuatro barrocas; personalmente, retocaríamos el deslinde que nuestro autor lleva a cabo en las renacentistas, pero —por contra— su penetración en las barrocas nos parece definitiva. Delimita, en efecto, una primera caracterizada por la genia-

* J. M. Rozas: *El Siglo de Oro: El teatro en tiempos de Lope de Vega,* Madrid, UNED, 1976, 72+79+109 pp.

lidad de sus novelistas: Cervantes, Mateo Alemán; la segunda es la de los creadores líricos y de la comedia nueva, con Lope y Góngora como nombres señeros; la tercera reúne a los ingenios que siguen o combaten a los grandes creadores que les habían precedido: Tirso, Villamediano, Quevedo; por fin la cuarta de estas generaciones culmina todo el proceso anterior: es la de Calderón y Gracián. «Entre la aparición de las dos partes del *Quijote* (1605 y 1615) —sintetiza Rozas— se marca un paréntesis de tiempo en el que llegamos al máximo de nuestra literatura universal. Esto es fruto de tres de las generaciones estudiadas: la de Cervantes, la de Góngora-Lope y la de Quevedo. Cervantes y su generación crean la nueva novela; Lope y Góngora y su generación la nueva lírica y el nuevo drama, y la generación de Quevedo consolida lo que crearon las dos generaciones anteriores.»

Ya dijimos arriba que el segundo fascículo de esta entrega es una Introducción al teatro Barroco, a su sociología y su poética. Se repasan desde el lugar teatral y el público de los corrales hasta las doctrinas del Arte Nuevo, al que ya Rozas había dedicado un estudio monográfico (1976). Aquí señala otra vez cómo para los españoles del XVII el teatro era cultura, información, diversión, sexo, todo ello en el marco ideológico de conjunto de la monarquía teocéntrica.

Finalmente, el fascículo tercero de esta serie analiza autores y obras; con gran finura, su autor muestra la *doble acción* de *Fuenteovejuna*, o la teoría dramática del Arte Nuevo en la práctica de *El villano en su rincón.*

La lectura global de estas páginas deja al lector varias impresiones favorables: análisis minucioso de la letra y del espíritu de los textos, penetración cordial en los mismos, conocimiento suficiente de la época, erudición, bibliofilia. Creemos imprescindible que un estudioso de la literatura responsable conozca los conceptos y métodos de la Poética o nueva retórica de nuestros días, pero estas otras virtudes que resplandecen en el trabajo de Rozas no resultan menos perentorias. Son, como notará el lector, las que enseñó con probidad Menéndez Pidal durante el cuarto de siglo en que estuvieron abiertas las puertas del *Centro de Estudios Históricos.—FRANCISCO ABAD NEBOT (Santa Susana, 44. MADRID-33).*

TRES LIBROS DE POESIA

YVES BONNEFOY: *Antología*. Edición bilingüe. Selección, traducción y prólogo de Enrique Moreno Castillo. El Bardo. Editorial Lumen. Barcelona, 1977.

Nacido en Tours en 1923, Yves Bonnefoy realizó estudios de matemáticas y filosofía en Tours, Poitiers y París. Y es en París donde se establece en 1944, realizando diversos viajes por Europa, América y Asia.

Es absolutamente cierto lo que Enrique Moreno Castillo nos dice sobre nuestra visión de la poesía europea contemporánea: a veces la poesía de un país está representada por tan solo un poeta: Pessoa en Portugal o Cavafis en Grecia; otras un escritor atrae la atención de los traductores —Rilke, Eliot—, mientras que poetas de su misma importancia han conocido peor fortuna. También coincido con Moreno Castillo cuando dice que el problema no es excesivamente grave, sobre todo teniendo en cuenta lo poco que queda en una traducción del texto original.

En la traducción de Bonnefoy, Enrique Moreno Castillo ha optado por conservar el ritmo de los poemas guardando la mayor fidelidad posible a los textos franceses, aunque utilizó para *Du mouvement et de l'immobilité de Douve,* el primero de los libros, la traducción italiana realizada por Diana Grange Fiori. Los otros textos antologados corresponden a los libros *Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil* y un poema, *Dévotion,* que vio la luz en el libro de ensayos *L'Improbable.*

Yves Bonnefoy es un poeta que asume la muerte desde dentro de sí mismo, hasta convertirse en el alambique que de su transparente interior se desbordará por medio de la palabra en el sentimiento profundo de que, algún día, habrá un mundo en el que uno no exista.

En *Del movimiento y de la inmovilidad de Douve,* se integra el poema «Téâtre». Dividido en XIX partes, a modo de escenas teatrales, asistimos a la desintegración del personaje, Douve, mediante la evocación. Douve, en medio de la muerte, se convierte en otredad. Veamos la *escena* IV:

Me despierto, llueve. El viento te penetra, Douve, landa resinosa dormida junto a mí. Estoy en una terraza, en un agujero de la muerte. Tiemblan los grandes perros de las frondas.

El brazo que alzas, de pronto, hacia una puerta, me ilumina a través de las edades. Ciudad de lumbre, te veo nacer a cada instante, Douve,
morir a cada instante.

Desde luego es interesante esta publicación de «El Bardo», sobre todo teniendo en cuenta que Yves Bonnefoy no es *un caso más* de poeta traducido, sino un gran poeta merecedor de lecturas en profundidad.—*J. Q.*

JEAN MAMBRINO: El libro de la luz. Adonais. Ediciones Rialp, Sociedad Anónima. Madrid, 1977.

Traducido por Emilio del Río, nos llega este poemario *(Sainte Lumière)* de Jean Mambrino, nacido en Londres, de ascendientes florentinos y españoles, poeta en lengua francesa y autor de *Le Veilleur aveugle* (1966), *La Ligne du feu* (1974), *Clairére* (1974), a quien también se debe una antología, aparecida en 1973 sobre *La poésie mystique française.*

Sobre *Sainte Lumière,* E. del Río nos dice que se trata de una especie de Libro de Horas, más colmado de luz que aquel al que Rilke dio ese título medieval cristiano. Un libro de oración, pero siempre más allá de las palabras de toda oración hecha.

Estamos ante un estilo «contemplativo», ante unos versos espaciados y silvestres, por entre los que fluye un espiritualismo repleto de plenitud creadora. Y si bien creo que el fenómeno poético es prácticamente intraducible, si siempre he pensado que un poema traducido es convertido en dos unidades paralelas, pero distintas, desde luego confieso que Emilio del Río ha sabido entregarnos una buena versión del libro de Jean Mambrino.

La naturaleza es observada con deleite, transcrita con la emoción serena de la sabiduría evocadora ante experiencias siempre nuevas. Y si el eje de cada poema es, efectivamente, la luz, también es cierto que las palabras están repletas de misteriosa, ligera claridad que sopla sobre el lector, ayudándole a encontrar el regocijo del sonido del aire puro, la amplitud del espacio silencioso, la infinita abertura y el olor de algún mundo que tiembla antes de sucumbir.

Y si la claridad está presente en cada verso, también comunicamos con un observador privilegiado.

El peso del firmamento
de la materia del firmamento
el oro helado del azul *pesa*
todo el cuerpo de la gloria
pesa
sobre este fino helecho
al borde del muro

que sin temblar siquiera
cincela en la carne del alba
en que está hundido
así lo inmenso
reposa
sobre una punta
el éxtasis de las galaxias
sobre este tallo
replegado.

Después de toda la contemplación decididamente sensitiva, nos encontramos con un poema —el que cierra el libro— con un título fiel al cierre del círculo: *Pero.*

pero no desprecies jamás
peregrino
en los últimos repliegues de la tarde
al borde de los lagos donde duermen
las montañas
a la mujer
más olorosa que los pinos
de cuerpo de polen y de uva negra.

Así, pues, *Sainte Lumière* es también un libro de contrastes, un grato volumen de acotaciones desarrollado sobre sentidos aspectos del mundo exterior, pero desde el instrumento imprescindible del incesante movimiento del espíritu.—*J. Q.*

BERND DIETZ: *Encrucijada del idioma en XVIII poemas y un preludio.* Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1977.

Encontrarse entre dos culturas diferentes y, por tanto, entre dos áreas idiomáticas tan provocadoramente simétricas como las denominadas latina y germánica suele aparecernos controvertido.

Bernd Dietz, nacido en Alcalá de Henares, pero de nacionalidad alemana, ha venido perteneciendo a estas dos órbitas y, como se nos dice en la contraportada del libro, ello le ha llevado siempre a experimentar un desarraigo acaso tan lúcido como desgarrante.

No sabemos si busca en el castellano «una identidad lingüística aún irrescatada». De lo que sí estamos seguros es de que conoce bien el material idiomático y las dificultades que conlleva trabajar en profundidad la sustancia poética, hasta conseguir un resultado y unas coordenadas válidas. Y ello, pese a la juventud.

En un lugar de mi cuerpo
de cuyo espacio no logro ausentarme, no ha
mucho tiempo que descubrí una nube de aquellas
de talle de viento, pungente entraña, anillado
océano y patinante plata.

....

El resto de la arcaica invasión se debatía
en arenas de estrella, noches agrestes y ansias
de catástrofe, con su arcana sinfonía de ardores
de tinieblas y los efebos de la antigüedad del cráneo
pululaban con la acuciosidad del serrallo cuya ansiosa
población de saltatrices estupra el vacío en candentes
estrepadas.

....

A veces, topamos con numerosos libros de supuestos poetas que, para su desgracia, desconocen que es difícil construir un poema sin proveerse del material preciso. El caso de Bernd Dietz es clarificador al respecto: sabe que no se trata de descubrir ningún Mediterráneo, sino de aceptar y reconocer las palabras para poder construir esa alucinación extraña en la que el poeta es protagonista mientras respete los materiales disponibles.

Fuego apartado ansiara ser y espada puesta lejos.
Mas la noche florece a las espaldas en tus ojos
habitados por terciopelos de sombras, latidos
de sexo derretido en la distancia que te desabrasa.
Las manos se entretejen, cubiertas de páginas
como espejo sin voz, maldito universo de verbo
que se opone a tales muslos desreuniendo el deseo
en lenguas de luciérnaga. En el desierto apagado
la espada del silencio se desangra.
No valen mil poetas una hetaira.

En ocasiones, la acumulación de imágenes nos obliga a una lectura lenta, palabra a palabra, para poder paladear una carga poética siempre tensa.

Evidentes aciertos. Un quehacer poético que decisivamente no chalanea con algunos gusanos instituidos, sino que camina afirmándose, proporcionándonos la olvidada aventura de sumergirnos en un libro de versos.—*JUAN QUINTANA (Pob. Abs. Orcasitas. Bloque 6, número 1, 1.° izqda. MADRID - 26).*

HARDIE SAINT-MARTIN: *Roots and Wings: Poetry From Spain, 1900-1975. A Bilingual Anthology* (New York: Harper & Row; 1976, tela; 1977, rústica), 528 pp., $18.

Hasta ahora no había una antología bilingüe amplia que pusiera en manos del estudioso y aficionado angloparlante el texto ideal para el disfrute de lo mejor de la poesía española del siglo XX. Existían, sí, antologías generales que al llegar a la época moderna daban claras señales de cansancio y tendían a abreviar las selecciones. Entre ellas una de las más conocidas es la de Eleanor Turnbull (*Ten Centuries of Spanish Poetry;* 1955, revisada, 1969) que como otras se limitaba a ofrecer tan sólo la versión inglesa de los poemas. Así son también *Contemporary Spanish Poetry* (1945: revisada, 1968) de la misma antóloga, y la de Charles Ley, *Spanish Poetry Since 1939* (1962) que indudablemente tienen claras limitaciones temporales. Tan sólo una antología ha llegado a nuestro conocimiento que tenga las versiones española e inglesa, pero ignoramos sus méritos. Se trata de la *Antología bilingüe (Español-Inglés) de la poesía española moderna* (1965), preparada por Helen W. Patterson y hoy agotada. Por todo esto, y aunque no fuera más que por ello, no dudamos en calificar la antología que ha preparado Hardie St. Martin de excepcional y sumamente propicia.

Roots and Wings tiene otros muchos méritos que la hacen excepcional. St. Martin —hombre versado en traducciones del español al inglés que ha ofrecido al público angloparlante las *Memorias* de Pablo Neruda, una novela de José Donoso y una selección de poemas de José Hierro— ha escrito una introducción amplia y orientadora que describe a grandes rasgos las asociaciones generacionales de los poetas presentados y los rasgos más salientes de la obra de cada uno. El cuerpo de la obra (pp. 14-510) está formado por los poemas mismos con el original en una página y la versión inglesa en la contigua. Finalmente, se nos ofrece un apéndice con los datos biográficos y las obras, incluyendo fechas de cada poeta (¡ay, de esas fechas que brillan por su ausencia en tantas obras españolas de tipo similar!). Esquema éste al que pocos peros le podemos poner, sino más bien indicar su marcada lógica y organización.

Esta antología tiene un valor incuestionable adicional, ausente en otras muchas de tipo parecido. Aunque St. Martin ha sido quien ha traducido y firma una parte considerable de los poemas, hay aquí traducciones de otros veintiún poetas norteamericanos, muchos de los cuales son considerados hoy como la vanguardia de la poesía de los Estados Unidos. Nombres como Bly, Hall, Ignatow, Kinnell, Levine,

Merwin, Stafford y Wright son seriamente respetados, casi venerados, aquí. El hecho de que se vean reunidos con sus versiones de poetas españoles modernos tiene múltiples implicaciones. En primer lugar, el lector ha de encontrar más variedad, tanto de expresión como de méritos. En segundo lugar, esto nos indica que el interés por la poesía española en Norteamérica es vivo y perenne. Finalmente, hemos de esperar una cierta labor de igualamiento por parte del editor que deberá enmendar lo que quizá podía ser expresivamente correcto en inglés, pero no fiel al original (o viceversa). Los futuros investigadores de literatura norteamericana tendrán aquí campo abierto para examinar y cotejar los textos originales de estas traducciones con su inclusión en la antología.

Hay dos temas polémicos a la hora de comentar o leer una antología poética. Uno es la selección de autores y de poemas. El otro es el criterio que podríamos llamar de selectividad o de «inclusividad». ¿Es preferible presentar un manojo escogido de autores con un número sustancioso de poemas o bien sería mejor incluir un mayor número de poetas aunque estén representados por unos cuantos poemas importantes? Aquí más que nunca *in medio virtus,* y St. Martin se ha acercado a ese equilibrio del término medio.

Hay veinte poetas incluidos, un grupo más bien moderado, y un número de poemas por autor que va desde los cuatro de Manuel Vázquez de Montalbán hasta los veinte de Juan Ramón Jiménez. De los poetas seleccionados en esta antología, sería difícil decir que alguno de ellos está de sobra. Pero sí podría alegarse que son algunos los que faltan. Quizá falte Manuel Machado de entre los poetas de la Generación del 98. De la del 27 podríamos haber visto con gusto algunos poemas de Dámaso Alonso y Manuel Altolaguirre. De la Generación del 35 quedan excluidos Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, Leopoldo Panero y Carmen Conde. Y si entramos en las generaciones más recientes, observamos otras ausencias como las de Gaos, Crémer, Grande o Guimferrer. Finalmente hubiera sido interesante incluir la escasa vena experimental española representada por Carlos Edmundo de Ory. Aun así todos estos autores no podrían haberse incluido en la antología con exclusión de los que han sido seleccionados (que tienen aquí su puesto bien merecido) sino añadiendo de cien a doscientas páginas más al libro, lo cual hubiera puesto su precio fuera del alcance del público medio.

El traductor de poesía trabaja siempre en un campo arduo tanto por las dificultades inherentes al arte como por la falta de reconocimiento de su trabajo. En una antología como ésta, no todos superan

la prueba y aun se da el caso de traductores cuyas versiones de un poema pueden ser un éxito mientras que las de otro son un fracaso. Y puesto que vamos a juzgar el libro por las traducciones, será justo que agrupemos los poemas por el traductor (aunque, por supuesto, en el libro están por autor).

William Stafford ha hecho una traducción magistral del poema de Unamuno «Es de noche, en mi estudio» (14-17). Ha captado el espíritu con acierto y ha recreado el ritmo y ambiente con fidelidad. El poema nos dice algo en inglés, con estilo y originalidad. Hay tan sólo un verso en que falla: «Los libros callan» no es *the books don't speak* sino *the books are silent,* o bien *the books stay silent.* Hay una diferencia considerable entre una traducción y la otra. Esto no quita el acierto del conjunto. No es así con el poema de Federico García Lorca «Reyerta» —un romancillo de ritmo acelerado, de una precisión de lenguaje asombrosa (en este español nuestro en que tanto tendemos a la floritura), de una metáfora escueta y de un colorido hiriente—. Stafford lo ha convertido en un poema ponderoso, impreciso e incluso inexacto en muchos casos, sin gracia ni ritmo. Bien podemos aceptar que haya roto el esquema rimado del romancillo, pues no existe en poesía moderna inglesa uno semejante, pero hay muchos elementos en la traducción que sobran. Lorca se ve seriamente disminuido en calidad poética, aunque haya ganado en palabras, al convertirse su «y perfiles de jinetes» en *and the edged profiles of the horsemen,* o su «El juez, con guardia civil» en *The judge, with the gentlemen of the posse».* Había otras muchas soluciones mejores a estos versos que las citadas. Stafford se defiende mejor en el verso libre que en su intento de traducir un romancillo. Aun así, hay también, en el poema comentado, versos conseguidos como *rolls murdered down the slope* por «rueda muerto la pendiente» y *a serpent's wordless song* por «muda canción de serpiente».

El mismo editor, Hardie St. Martin, muestra un dominio del arte de la traducción superior al de otros poetas de más renombre en la antología. Es admirable cómo ha superado múltiples dificultades en un poema breve de Unamuno como «Corazón negro con alas» (30). Ha sabido ajustarse a la expresión escueta del autor y recrear un ritmo semejante, aun habiendo tenido que romper la rima del original. Y lo mismo podríamos decir de «La comba lánguida», cuyo título en inglés es un acierto tan expresivo como el de Unamuno: *The Delicately Sloping Neck* (32). St. Martin es quizá el traductor que se toma los riesgos más grandes y llega a conseguir los aciertos más logrados. Son riesgos, pero medidos y premeditados siempre en función de un resultado concreto. No duda, por ejemplo, en transponer el orden de

las metáforas, en adelantar o posponer los elementos de un verso u otro. En definitiva, casi siempre debemos admirar el resultado final.

Muestra clara de lo que decimos es la traducción de esta estrofa de Emilio Prados:

De perfil, por sus aguas *medio hundido en el río* *de mis pulsos, tu rostro* *navegó por tu olvido...*	*Half sinking in the river* *of my pulse, your profile* *sailed in its waters looking* *for your lost memory...*
(Recuerdo, 232.)	(Somethin Remembered, 233.)

Las transposiciones y reordenamiento de elementos no hace violencia ni al sentido ni al efecto estilístico o ritmo del poema y, en cambio, consigue crear en inglés una naturalidad de lenguaje en línea con la expresión poética moderna. Las traducciones de poemas tan variados como «Cerré mi puerta», de Prados; «Millares 1965», de Alberti; «La mañana», de Valente; «Lo eterno», de Otero, o Moguer», de Jiménez, consiguen una nitidez y precisión de expresión poética y una fidelidad al original poco comunes. Hay tan sólo algunos casos esporádicos en que la distribución de elementos en un verso con prejuicio de otro nos parece poco acertada. Así en un poema de Prados, *tu cabeza flotando / resbaló por tus hombros* se convierte en *your head slid down / past your shoulder,* en donde *past* debía ir claramente con el segundo verso (233). O en «Lo eterno», de Otero, *Unos hombres sin más destino que / apuntalar las ruinas* viene a ser en la traducción *Men whose single destiny is to prop / ruins,* donde nosotros hubiéramos preferido / *to prop ruins,* que hubiera sido más fiel al ritmo y efecto visual del original, sin que por ello perdiera nada en la expresividad inglesa. Claro, estos son tan sólo detalles que poco quitan al efecto logrado del conjunto.

David Ignatow es, por lo general, preciso y acertado. Toma también sus riesgos con el original y no siempre tiene éxito. Nos da buenas traducciones de «Muerte en la tarde», de Angel González, y «Mirándose», de Francisco Brines. Pero en «El dolor», también de Brines, reajusta injustificadamente los versos de la segunda estrofa, incluso hasta reducir su número, mientras que en la primera y tercera ha conseguido ser más fiel al original y nos ha dado mejores traducciones.

Robert Bly es uno de los que más ampliamente han contribuido a esta antología. No es de extrañar, pues es conocido en los Estados Unidos como uno de los mejores traductores de poesía hispánica al inglés. Sus traducciones de Machado son impecables (40-53). Lo mismo podemos decir de sus versiones de «Llueve», de Aleixandre, y «Si mi voz muere en tierra», de Alberti (198, 200). En esta última, Bly ha

conseguido una excelente versión de un poema rimado, de verso corto, de ritmo cantarín y triunfal. Aun teniendo que abandonar la rima en la segunda y tercera estrofas (cosa que consigue en la primera al darnos *land* y *sand* en los versos uno y tres), podemos leer la versión inglesa recibiendo el mismo efecto musical, la misma agilidad y ligereza rítmica.

Sería innecesario comentar sobre cada uno de los traductores. Basten los mencionados arriba como botón de muestra e indicación del alto nivel artístico de las traducciones —siempre a pesar de algunos fallos difíciles de superar—.

La antología ha tenido ya sus laureles y reconocimiento público. A finales de este año pasado (1977), St. Martin recibió el premio «Islands and Continents» para traducciones de poesía que se concedía en esta ocasión por primera vez. Y el día que se anunció la concesión del premio Nobel a Aleixandre, el *New York Times* transcribía la versión inglesa de una estrofa del poeta español tal como aparece en esta antología. Es una obra de envergadura que no tiene par hoy día y que no dudamos ha de contribuir poderosamente a dar a conocer la poesía española en el mundo anglosajón. Es un texto ideal para guiar no sólo a estudiantes de español en sus primeros pasos hacia una captación más íntegra de nuestros valores poéticos, sino a todo aquel estudioso y aficionado a nuestras letras modernas que se sienta inseguro en su comprensión del lenguaje poético.— *ANGEL CAPELLAN (46-23 88th Street. ELMHURST, New York 11373. USA).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

FERNANDO SORRENTINO: *Cuentos breves argentinos*. Plus Ultra, Buenos Aires, Argentina, 1977.

Este volumen viene a constituir el punto de partida de un conjunto más extenso, titulado *40 cuentos breves argentinos*, que complementa la visión de conjunto de este aspecto de la narrativa argentina; el relato breve. Si tomamos en consideración que el cuento, en todos sus aspectos, formales y expresivos, es uno de los más ricos exponentes de la literatura argentina, nos daremos cuenta y valoraremos el interés que encierran estos dos libros dedicados a antologar los más variados exponentes argentinos de este género.

35 cuentos breves argentinos y *40 cuentos breves argentinos*, no obstante ser una unidad, tanto por su exposición genérica como por

su continuidad cronológica, pensamos que deben ser reseñados en forma separada. Englobarlos en un solo comentario desvirtuaría el valor unitario que se encierra en cada uno de los volúmenes y en nada serviría a dar una visión sobre su contenido.

Partiendo de lo dicho antes, hemos preferido tomar como punto de partida la reseña de el primer volumen, es decir, el titulado *35 cuentos breves argentinos*. Este libro abarca en su conjunto un período temporal de unos setenta años que se inicia con la primera década del siglo XX y llega hasta nuestros días. En una obra de esta naturaleza, que trata de abarcar una visión de conjunto y que pretende ser lo más amplia posible, no podemos pretender hallar una correlación de calidad sino más bien un continente de sorpresas. Es lo que sucede con la lectura de este volumen, tan rico en nombres y temas, de pronto, después de leer algunos cuentos que no pasan de ser piezas bien logradas, o atisbos de ellas, nos enfrentamos a obras que nos dan ese manotazo que nos despierta a la realidad de un narrar de excelente factura, llenos de un profundo conocimiento del género, logros en todo el sentido narrativo. Y queremos dejar en claro que no nos estamos refiriendo a los nombres ampliamente conocidos de autores con un prestigio internacional, sino a nombres de autores que sólo ahora conocemos.

Es conveniente traer aquí para cerrar esta reducida reseña las palabras iniciales que abren el libro y que pertenecen a Fernando Sorrentino, compilador de los nombres y obras que contiene *35 cuentos breves argentinos:* «Cada uno de los relatos está precedido por una breve noticia bibliográfica, cuyo propósito es relacionar al autor con su contexto vital y literario».—*G. P.*

LUISA MERCEDES LEVINSON: *El estigma del tiempo.* Seix Barral, Sociedad Anónima. Barcelona, 1977.

El estigma del tiempo se podría definir, si es que algo se puede definir en el plano de la búsqueda expresiva, como un libro hermético, cifrado. Lejos estamos de querer decir con esto que sea un libro de difícil acceso; lo que sí deseamos poner de manifiesto es que se trata de un conjunto de narraciones que se apartan de lo referencial. En estos cuentos la realidad se nos presenta transmutada en infinitas vertientes tejiendo una atmósfera de abigarradas sensaciones. Entrar en el mundo de estos cuentos requiere no la preconcebida dimensión de lo que generalmente se puede entender como un desarrollo lineal. Aquí es necesario abrirnos a lo imprevisto, al

hallazgo. En otras palabras, doblegarnos al juego de una imaginación que se desborda, que inventa y se reinventa.

Podríamos decir que este libro se halla regido por la búsqueda múltiple de lo poético, su autora, Luisa Mercedes Levinson en sus relatos nos va entregando una realidad personal, rica en imágenes, y tremendamente cambiantes, que van orquestando y adquiriendo una dimensión propia. De *El estigma del tiempo* se podría decir que su valor más notable radica en la sugerencia, hechos y personajes se encuentran envueltos en una atmósfera de naturaleza transparente y a través de ellos intuimos un fondo que se nos convierte en hecho temporal inaprehensible: detrás de todo está el misterio.

En este aspecto es ella misma quien mejor define la atmósfera de los relatos que integran *El estigma del tiempo*, al decir en su «casi prólogo»: «Estos diecisiete cuentos, más dos relatos reunidos aparentemente al azar, están ligados entre sí por una búsqueda: la del misterio del tiempo. Sus géneros, entre ellos el realista y el fantástico, nos los dividen, pues ambos coexisten en el tiempo del hombre».

Luisa Mercedes Levinson es un escritora argentina que tiene a su haber una amplia y dilatada labor como narradora. De sus novelas podemos citar aquí *La casa de los Felipes*, 1951; *Concierto en mi*, 1954, con la cual obtuviera el Premio Municipal, *La hermana de Eloísa*, en colaboración con Jorge Luis Borges; éstas entre otras que la sitúan entre los escritores más representativos de la literatura contemporánea argentina.—*G. P.*

NILA GUTIERREZ MARRONE: *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico.* Editorial Bilingual Press, Nueva York, 1978.

La obra de Juan Rulfo, sin lugar a dudas, funda una nueva realidad —textual y emocional— en la literatura sudamericana. *El llano en llamas* es el inicio de un fenómeno que desembocará con toda su fuerza transmutadora del espíritu narrativo en el centro de un medio que se sentirá estremecido con su segundo libro: *Pedro Páramo.*

Por la propia naturaleza del fenómeno Rulfo, por su aparente incongruencia con la generalidad del concepto narrativo hasta el momento en que su obra emerge, se irá a convertir en la piedra de toque de una infinidad de estudios. Pero la verdad es que la mayor cantidad no es un baremo de calidad interpretiva de la obra rulfiana. En muchos casos la fijación temática en la obra del gran narrador mexicano no es sino la búsqueda de una posibilidad de notoriedad en base a la importancia que la obra de Rulfo tiene en sí misma.

En muchos de los estudios sobre *El llano en llamas* y en forma muy especial sobre *Pedro Páramo,* que me ha tocado en suerte conocer, he podido percibir una falta de rigor estimativo. En la mayoría de ellos no existe un equilibrio entre lo estrictamente científico y lo no desdeñable que puede radicar en la estimación emocional. Pues bien, en el estudio que reseñamos debido a la profesora Nila Gutiérrez Marrone, debemos reconocer que sí hemos encontrado este equilibrio.

En este ensayo se auna el rigor científico con lo que podríamos denominar un acercamiento entrañable hacia el contenido vital de la obra rulfiana. Junto al aparato erudito que nos pormenoriza la realidad textual encontramos una serie de antecedentes que centran la obra de Juan Rulfo en su contexto social. A través de las páginas de este estudio, por ejemplo, podemos conocer la forma en que las obras de Rulfo se han dejado sentir en la crítica contemporánea sudamericana. El estudio se encuentra estructurado, en su forma general, en cinco partes, y un cuerpo de notas de indudable valor para el estudioso. La primera parte, o introducción, está dedicada a una apreciación amplia de la obra de Rulfo, la segunda es un índice estilístico y sintáctico; la tercera se dedica a estudiar el léxico de *El llano en llamas.* En el cuarto apartado encontramos un interesante estudio sobre el lenguaje popular como recurso estilístico, para terminar en la quinta parte con un glosario de términos regionales que contribuyen a una mayor comprensión de la obra de Juan Rulfo, por parte de los estudiosos.—*G. P.*

LUIS MARIO SCHNEIDER: *México y el surrealismo (1925-1950).* Arte y Libros. México, 1978.

Desconocer el impacto que significó el movimiento surrealista en el pensamiento de su tiempo—y esto de «su tiempo» es un decir para dejar contentos a los que creen en su muerte o en su negación—es un hecho que se podría juzgar como una falacia histórica. Desconocer los aportes significativos de la expresión surrealista es como negar la libertad de la imaginación.

Ahora bien, lo que sí hay que reconocer no es la muerte del surrealismo, como muchos lo han hecho, sino reconocer su fusión vivificadora en los movimientos posteriores que, desde luego no es una forma de desaparecer. Basta echar una mirada en la obra de muchos de sus detractores para darnos cuenta de la asimilación que estos mismos tienen con las raíces del movimiento que se empecinan en negar

consignándolo como un mero acontecer dentro del desarrollo de la expresión creadora contemporánea.

El surrealismo bien podríamos reconocerlo como uno de los movimientos expresivos más difíciles de encarar en el proceso vital del individuo en la búsqueda de una autonomía de la creación. Retrotrayéndonos a la vida de muchos de sus integrantes podemos observar hasta qué punto el surrealismo fue algo más complejo que una mera forma de encarar el hecho literario y darnos cuenta de que constituyó una actitud vital.

En el plano de los estudios que sobre el surrealismo se han hecho en cuanto a su repercusión en otros países que no fueran Francia, debemos destacar éste, *México y el surrealismo*, realizado por el profesor Schneider, de la Universidad de Rutges en Nueva Jersey. Este trabajo se nos presenta como el fruto de una dedicación consciente a un tema que no se circunscribe solamente a la expresión literaria, sino que compromete, como hemos dicho antes, todo un proceso creador en sus más variadas vertientes expresivas. En este libro el profesor Schneider revisa y sitúa con auténtica claridad la importancia y significación que el surrealismo tuvo en México. Fuera de este hecho está la forma como, partiendo de un hecho geográfico en sí, en este caso México, el autor de este excelente trabajo logra darle una proyección valorativa que abarca la génesis y desarrollo del movimiento surrealista en toda su amplitud.

Un excelente estudio que viene a contribuir de manera eficaz al más amplio conocimiento de una realidad expresiva incuestionable dentro del proceso de aprehensión de un acontecer creador, tal vez el más significativo en lo que va de siglo.—*G. P.*

AGUSTIN MILLARES CARLO: *Bibliografía de Andrés Bello.* Edición Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978.

Nos toca reseñar en esta ocasión la tercera edición del ensayo bibliográfico sobre la obra del insigne polígrafo venezolano. Es este ensayo un trabajo exhaustivo de Agustín Millares, que abarca en toda la amplitud posible la referencia de este dilatado campo de preocupaciones intelectuales que marcaron la vida de Andrés Bello, sin lugar a duda una de las personalidades más importantes de su tiempo en el desarrollo del espíritu sudamericano.

Andrés Bello en su obra, concreta de manera clara, todas las preocupaciones que surgen en los momentos en que se están conformando y delimitando muchas de las que serán las características y

problemáticas de un continente. De aquí deriva el interés de este ensayo, ya que al revisar los trabajos de Bello, por ejemplo, sobre las relaciones internacionales, y muy en especial las de los pueblos de sudamérica con los Estados Unidos de Norteamérica, podemos calibrar en alguna medida el hecho consecuencial de unos acontecimientos que se proyectarán hasta el presente. La visión de Andrés Bello en estos aspectos fue de una claridad meridiana, los cuales, si bien se encontraban generados por factores inmediatos, la verdad es que él los veía en una proyección de futuro, con la perfecta lucidez del pensador que calibra la realidad de unos hechos de acuerdo con un desarrollo histórico conflictivo. Esto es en cuanto a los innumerables trabajos polémicos y los que tienen relación con aspectos generales dentro de la amplia gama de preocupaciones del gran polígrafo.

En otro aspecto tenemos en esta bibliografía la pormenorizada referencia a su obra literaria, que debemos reconocer de gran importancia dentro del panorama inicial de las letras sudamericanas. Otra parte importante de este libro es la que hace referencia a la obra escrita sobre Andrés Bello. Para dar una idea clara sobre el trabajo del profesor Agustín Millares, citaremos en esta ocasión su índice general en todas sus partes: Nota preliminar. Bibliografía A: Obras completas, compilaciones parciales, Antologías, Colecciones poéticas, Traducciones. Registro alfabético de títulos de la producción de Andrés Bello. Bibliografía B: I. Fuentes bibliográficas. II. Bibliografía sobre Andrés Bello. Adiciones y correcciones, e Indice onomástico. Pensamos que es este un trabajo de gran importancia para el estudioso, tanto desde el punto de vista lingüístico como el histórico.—*G. P.*

JUAN BARROSO VIII: *«Realismo mágico» y «lo real maravilloso» en El reino de este mundo y El Siglo de las luces.* Ediciones Universal. Miami, Florida. USA.

Pensamos que se halla fuera de toda duda el hecho que nos encontramos inmersos, con relación al fenómeno literario latinoamericano, en un mar de definiciones y terminologías que muchas veces, por no decir que la mayoría, ofuscan más que esclarecen. El cúmulo de terminologías pareciera ser producto de un deseo por querer situar a algunos autores y sus obras dentro de lo que en un principio se entendió como un hecho desmembrado del desarrollo lógico del proceso literario sudamericano.

Está claro que si se veía a los escritores del llamado *boom* como un fenómeno aislado de su contexto histórico-expresivo, las miras de los críticos tenían por fuerza que derivar hacia la búsqueda de unas

definiciones que hicieran posible la situación y caracterización del fenómeno literario que se entendía como sorpresivo y autónomo. Ultimamente una serie de estudios, más unidos a la realidad valorativa que al espejismo, han venido a poner de manifiesto que el llamado *boom* no encerraba su más significativo interés expresivo en su carácter de hecho literario surgido de una aparente condición «adánica» de las letras sudamericanas. Por el contrario, debemos reconocer que todos los integrantes del *boom* deben ser estudiados y valorados en cuanto constituían una proyección de una serie de influencias y asimilaciones perfectamente integradas a un hecho expresivo.

Entre este mar de definiciones y etiquetas se hallan el término *realismo mágico* empleado en innumerables ocasiones para catalogar la obra y el sentido expresivo de Alejo Carpentier, entre otros narradores sudamericanos. El trabajo del profesor Juan Barroso es de indudable valor, no solamente para el crítico, ya que viene a aportar una serie de consideraciones aclaratorias sobre el empleo de este término con respecto a la obra del cubano. No cabe duda que «en la actual confusión existente en la crítica literaria latinoamericana sobre el *realismo mágico* se carece, hasta el presente, de un estudio que muestre paladinamente la estrecha relación y diferencia que prevalece entre el término *realismo mágico* y el carpenteriano de *lo real maravilloso.* En el trabajo de Juan Barroso VIII asistimos a un riguroso proceso de esclarecimiento, de una importancia decisiva para el conocimiento del fenómeno literario carpenteriano en particular, y el latinoamericano en su acepción más amplia.—*GALVARINO PLAZA (calle Fuente del Saz, 5, 3-B. MADRID - 16).*

LECTURA DE REVISTAS

Zona Franca que durante años fue un espejo de la cultura del continente iberoamericano y en especial de la nutrida producción de Venezuela, ha iniciado su tercera época con el número correspondiente al bimestre mayo-junio de 1977. Codirigida ahora por Juan Liscano y Alejandro Oliveros, tiene como jefe de redacción al ensayista y poeta cubano Julio E. Miranda, reciente autor de un destacable volumen poético: *Maquillando el cadáver de la revolución.* Liscano —como se sabe—, además de ensayista y uno de los poetas más notorios de su país (autor, entre otros, de *Tierra muerta de sed, Nombrar contra el tiempo, Los nuevos días* y *Animalancia)* ha sido el di-

rector de *Zona Franca* desde su fundación número uno en 1964. Alejandro Oliveros, también poeta *(Espacios)* comanda por su parte la revista *Poesía,* editada por la Universidad de Carabobo.

Con un buen criterio, tal como lo han hecho las mejores revistas literarias de todas las épocas, *Zona Franca,* sin descuidar el espacio necesario a la literatura venezolana, cobija en sus páginas el pulso cultural de todo el mundo, poniendo especial dedicación en el de habla hispana.

No es casual que sean tres poetas quienes se encuentren al frente de la publicación, y ello se advierte en que la poesía —generalmente relegada a espacios mínimos que a veces parecen mantenerse casi por compromiso— tiene un lugar destacado en cada una de las entregas, con muestras que indican el rigor de los encargados de efectuar la selección de los materiales. Incluso una buena parte de los ensayos aparecidos en los seis primeros números están también dedicados a poetas o a experiencias que —como la de la revista cubana *Orígenes*— tienen una directa relación con la poesía. Los nombres de Robert Lowell, Constantino Cavafy, Ezra Pound, Rubén Darío, han aparecido en las páginas de esta nueva época de *Zona Franca* desde las primeras entregas. Por su parte, los poemas de Gonzalo Rojas (uno impecable titulado «Papiro mortuorio»), Hugo García Robles, Raúl Gustavo Aguirre, Francisco Madariaga, Joao Cabral de Melo Neto, Horacio Armani, Eugenio Montejo, publicados en este primer año de la resurrección, denotan un indiscutible nivel de calidad, ajeno por completo a sectarismos de tendencias, modas o escuelas literarias.

Entre los muchos trabajos que merecen destacarse en estas seis entregas (la última corresponde al número de marzo-abril de 1978) y sin que ello implique un termómetro valorativo, sino, sencillamente, un muestreo arbitrario que permita al lector una idea de los materiales editados, pueden recordarse, además del mencionado homenaje a Robert Lowell (núm. 1): el autorreportaje de Manuel Puig «La génesis de una literatura», seguido por un preciso análisis de la obra del autor de *Boquitas pintadas* de Julio Miranda (núm. 1); del mismo Miranda su trabajo «Sobre la novela policíaca como género político» y su nota sobre Oscar Wilde; el ensayo de Luis Masci «*Oscuro,* algunas claves de la poética de Gonzalo Rojas», que ayuda a una más amplia comprensión del creador de *Contra la muerte* (núm. 3); el trabajo de Hans Magnus Enzesberger «Problema: la izquierda y la autocensura (núm. 4); la aproximación a las revistas literarias y su función en la vida de la cultura debida a Alejandro Oliveros (núm. 4); «Los años de *Orígenes:* una muchacha llamada Milagro» de Lorenzo García Vega (núm. 4), y el relato de Félix Grande «El individuo aquél» (núm. 5).

La publicación cuenta con una nutrida sección bibliográfica donde se puede lograr un panorama bastante amplio de la producción editorial venezolana. Una útil reseña de revistas completa cada número.

* * *

Aunque el exilio no es una exclusividad del siglo XX, durante la presente centuria las varias experiencias masivas lo han convertido en una dolorosa característica de nuestro tiempo. El de los judíos que huían de la barbarie nazi, el de los españoles derrotados a comienzos del treinta y nueve y el más reciente de aquellos que han debido escapar de sus países para eludir la brutal represión de las sangrientas dictaduras del Cono Sur, han signado con ribetes dramáticos la historia cultural de los últimos cincuenta años.

Los más antiguos legisladores sabían que el destierro era una de las peores penas que se podían infringir a un hombre. Y no se equivocaban: la distancia de los sitios queridos y familiares y la imposibilidad del regreso, ahonda el desarraigo; podrían cubrirse bibliotecas con lo que se ha escrito sobre el tema. Pero también resulta habitual (salvo excepciones como la recordada *Romance,* publicada en México por un grupo de escritores españoles republicanos) que las revistas de exiliados incurran en algunos defectos comunes: dogmatismo ideológico, temática machaconamente propagandística, y una tendencia al libelo que por lo general anula cualquier posibilidad de alcanzar un nivel artístico aceptable.

La revista trimestral *Literatura Chilena en el Exilio,* dirigida desde California por el poeta, narrador y ensayista Fernando Alegría (que ya ha dado a conocer seis números) no cae en ninguna de esas trampas. Es —fundamentalmente— una publicación encargada de recopilar parte de lo mejor que producen las letras de Chile en este momento, con una impecable presentación, sobriamente diagramada y sin textos panfletarios.

Pero sus páginas recogen —como no podía ni debía ser de otra manera— aspectos de la experiencia padecida desde septiembre de 1973 por el país «de la loca geografía», como lo calificó Benjamín Soubercaseaux. Las notas, los testimonios, los poemas, rescatan imágenes, sucesos, dolorosas aristas de la experiencia sufrida por Chile a partir del golpe militar que derrocó al presidente Salvador Allende.

Haber recopilado crónicas y testimonios de este período representa, también, una forma de colaborar con el archivo de la memoria colectiva e impedir que esos trágicos padecimientos pueden, con el tiempo, hundirse en el olvido. Y esa es una de las tareas —y no la menor— de la literatura.

A lo largo de los seis números publicados se pueden elegir varios textos notables. En la entrega número 1: el cuento «El mar» de Poli Délano, contenido y casi ascético en su lenguaje; un texto del novelista Luis Domínguez «Argumentos»; el sobrecogedor recuerdo de un degradante e inútil interrogatorio militar firmado por Hernán Valdés; una colección de textos en homenaje a Neruda que recuerda sus últimos momentos, donde se destacan los de Gonzalo Rojas y Armando Cassígoli.

En los restantes números —dentro de un parejo nivel de calidad— interesan especialmente los trabajos: «Violeta Parra y la cultura popular chilena» de Juan Armando Epple (núm. 2); «El 11 de septiembre en La Moneda» de René Largo Farías (núm. 2); «Día de muertos» de Armando Cassígoli (núm. 2); un preciso análisis de la vida y la obra de Manuel Rojas, de Fernando Alegría (núm. 3); «Tripulantes de la niebla», firmada con el seudónimo Juan Rojas (núm. 3); el conmovedor «Somos cinco mil», último poema escrito por Víctor Jara en el Estadio Nacional de Santiago pocas horas antes de ser asesinado; el discurso final de Salvador Allende en La Moneda en la mañana del día del golpe militar y el testamento de Orlando Letelier, aparecido en *The New York Times,* casi simultáneamente con su muerte (núm. 4); un ilustrativo y erudito ensayo de Jaime Concha sobre «La actual poesía chilena», que abarca las últimas cinco décadas en una rápida revisión (núm. 4); el homenaje a Vicente Huidobro a los treinta años de su muerte (núm. 5); algunos textos nostálgicos sobre el Santiago antiguo escritos por el director de la revista y numerosos poemas salpicados a lo largo de este primer año de vida, debidos, entre otros, a Gonzalo Rojas, Hernán Lavín Cerda, Oscar Hahn, Raúl Barrientos, David Valjalo (quien es a la vez editor de la revista), Omar Lara, Efraín Barquero, Mahfud Massis y algunos que, por residir en Chile, deben mantener su nombre en el anonimato tras seudónimos. Entre ellos, al azar, se pueden elegir unos versos de Gonzalo Millán de su poema «Correspondencia»: *Del sur dolorosamente lejos / vienen atados y quedos / a romper la rutina de aquí / que hiela y rutila. / En un camión llegan / y son descargados / amigos muertos / en sacos de correo.*

En el futuro, cada vez que se pretenda indagar sobre el testimonio que han dado los escritores de Chile en estos años, tendrá que recurrirse a la colección de «Literatura Chilena en el Exilio» como un documento insoslayable para el estudio de la historia —hoy dramática— de la cultura de ese país sudamericano.—*H. S.*